

Доминик Феран:

Исторически преглед на старите пръстовки

Превод и коментари: Явор Конов © 2014

Доминик Феран е роден в Париж. Детството му преминава в Ню Йорк. Учи орган в Бордо при Марсел Карм, след това в консерваторията на Тулуза в класа на Гзавие Дарас. Установява се в Поатие, където придобива лисанс (образователна степен и преподавателска правоспособност, Я. К.) по История на изкуството, след това и Метриза (преподавателска длъжност, Я. К.) по музикология. Там се среща с Франсоа Дешом. Задълбочава познанията си като клавесинист с Тон Коопман и Кенет Жилбер, а след това по басо континуо с Джеспер Кристенсен в Националната висша консерватория по музика и танц в Лион.

Добил свидетелство за преподавателска правоспособност по клавесин, Доминик Феран е професор по клавесин, орган и камерна музика в Регионалната консерватория и органист титуляр в църквата Голямата Нотър Дам (Notre Dame la Grande) в Поатие.



Романска катедрала. http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Notre-Dame_la_Grande,_Poitiers



<http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Poitiers/Poitiers-Notre-Dame-la-Grande.htm>



Статуята на Дева Мария (Света Богородица), носеща ключовете на града.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Poitiers_-_Notre-Dame_la_Grande_12.jpg



Органът в катедралата.

<http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Poitiers/Poitiers-Notre-Dame-la-Grande.htm>

Въз основа на придобитите лисанс (лиценз, правоспособност DNSPM – музикантска професионално висша национална диплома) и сертификат за правоспособност (certificat d'aptitude, СА – най-високата педагогическо-артистична френска диплома), от 1977 до 2013 Доминик Феран преподава орган, клавесин и басо континуо в рамките на своя в Центъра за обучение на преподаватели по танц и музика към Центъра за висше обучение по музика и танц в Поату-Шарант в Поатие, както и в Консерваторията в Поатие – вкл. и камерна музика.

Президент на „приятели на органите в Нотър Дам и Монтирньоф” (абатството Abbaye Saint-Jean de Montierneuf de Poitiers), от 1996 развива около тези два инструмента органния културен сезон в Поатие. В 2007 се появява в „Книгата на Героите на Виена” (справочник за личностите във Виена, Франция – департамент в региона Поату-Шарант, Poitou-Charentes région, по името на река Vienne; Поату е главният град на този регион и департамент).

По покана на Института за музикална педагогика в Ла Вилет, през 1991 осъществява съвместно с (органистите) Ф. А. Убар (François-Henri Houbart) и А. Изоар (André Isoir) педагогически каталог на музика за орган „10 години с органа”.

Доминик Феран се изявява като солист клавесинист и органист в цяла Европа: Рим (Вила Медичи), Летен фестивал в Париж и други френски градове, Фестивалите на Валония и Фландрия, в Марбург, в Утрехт, в Сантандер... Д. Феран свири на фестивала в Рок д'Антерон и на „Лудите дни” в Нант и Лисабон.

Свири и записва в Аржентина, в Мексико и на Органовия фестивал в Монтевидео. Изявява се и в Турция, Израел, Словакия, Канада, Португалия, Дания.

Излиза и с ансамблите «A Sei Voci», «Stradivaria», «Ventosum», «Jachet de Mantoue», «Affetti Musicali», «Jacques Moderne», «William Byrd», «Ensemble Vocal de Nantes», «Ensemble Baroque de Nice» с Оркестъра Poitou-Charente и Оркестъра Bayonne-Côte-Basque.

Доминик Феран пресъздава съвременни творби за орган и клавесин от Bosseur, Etienne, Fulminet, Garcin, Laureau, Godard, Sprogis, Lancino, Le Meur...

Участвал и в повече от 30 компактдиска, в 12 от които като солист. Записите му са приемани много благосклонно от публиката и критиката.

Доминик Феран е автор на следните **публикации**:

La Technique de Clavier en France entre 1650 et 1750,
Orgues Méridionales, Toulouse, Juin 1979

10 ans avec l'orgue,
A. Isoir, F. H. Houbart, D. Ferran,
IPMC, La Vilette, Paris 1991

Le professeur doit-il tout savoir, tout montrer, tout démonter, tout démontrer?,
Colloque « Contempo...reines » 1993, J.J. Decreux, D. Ferran,
Musique et danse Contempo...reines 1987-1997, Poitiers 1998

Les Rapports entre l'orgue et le clavecin dans la musique française baroque,
Actes du Colloque Clicquot 1994

Lodovico Giustini,
12 sonates da Cimbalo di piano e forte (3 volumes),
Drake Mabry Publishing 2003

Johann Sebastian Bach,
Chromatische Fantasie und Fugue BWV 903,
Telle qu'elle a été transmise de J.S. Bach à W.F. Bach,
De celui-ci à Forkel et de Forkel à ses élèves
(préface de F.K. Griepenkel, 1819)
La Sinfonie d'Orphée 2007

L'orgue classique français dans la liturgie et la formation des organistes,
Статия отпечатана в « Musique d'église autour de N. Pacotat maître de psalette »,
Actes du Colloque de Poitiers 14/02/2007, под ръководството на M. R. Renon.
Editions Publibook Université, Paris 2010

Poitiers, Un véritable renouvellement régional, Orgue Nouvelles, Hiver 2011, n°11



<http://dominique.ferran.free.fr/>



Dominique Ferran и Menno Van Delft¹, на Дните на клавесина във Франция през 2009

¹ Световноизвестен холандски клавесинист, роден в 1963 в Амстердам. Учил клавесин, орган и музикология в консерватория „Свелинк” в Амстердам, в Кралската консерватория в Хага и в Университета в Утрехт. Сред учителите му са Густав Леонхарт, Боб ван Асперен, Пиит Кии, Жак ван Ортмерсен и Уилем Елдерс. В 1988 спечелва клавесинната награда на конкурса К. Ф. Е. Бах в Хамбург. Като солист и изпълнител на басо континуо, изнася концерти и води майсторски класове в цяла Европа и в САЩ, реализира множество записи за радио и телевизионни компании, свири с най-известни диригенти и ансамбли.

Исторически преглед на старите пръстовки

Публикувано през 2011 на сайта „Клавесинът във Франция”: <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article181>

Доминик Феран е изнесъл едноименната си лекция на 21 март 2009, събота, от 16 до 17:30 ч. в рамките на Дните „Клавесинът във Франция”, състояли се в на Националната висша консерватория по музика и танц в Париж. В залата с органа. На следващия ден, неделя, пак там, от 16:30 до 18:30 е бил майсторският клас по клавихорд Menno Van Delft в областта на Немската музика от 18-и век.



Детайл от *Applicatio* на Й. С. Бах (BWV 994), из *Klavierbüchlein de W. F. Bach* (1720)

Въведение

Тази книга обхваща текста от конференцията, състояла се на 21 март 2009 в рамките на Дните „Клавесинът във Франция”, и разгръща определени аспекти в 7 глави:

1. В началото
2. Испанската школа
3. Вирджиналистите
4. Барокова Италия
5. Немската школа
6. Франция
7. Й. С. Бах

Терминът „doigtés anciens” (букв. „стари пръстовки”) е използван тук във връзка с употребата му, която датира вече от едно поколение. Този термин е колкото неточен, толкова и неprecизен, подобно на виждането, че има само една неравномерна температура като алтернатива на равномерното настройване².

Трябва да се отдаде предпочитание на термина „doigtés historiques” („исторически пръстовки”), защото той показва добре, че пръстовките могат да се различават според епохите и страните.

Гзавие Дарас (Xavier Darasse)³, Антоан Жофруа-Дьошом (Antoine Geoffroy-Dechaume)⁴ и след това Тон Коопман (Ton Koopman)⁵ твърде рано насочиха

² Отбелязвам, че и терминът „исторически пръстовки” би могъл да се коментира като неточен... Защото „стари пръстовки” не е „старА пръстовкА”, нали... Различни „стари”, различни „исторически”, различни температури... Я. К.

³ 1 DARASSE (Xavier), „Les enseignements d'André Raison” („Преподаването на Андре Резон”), *L'interprétation de la musique Française aux XVIIe et XVIIIe siècles (Интерпретацията на френската музика през 17-и и 18-и век)*, Colloque CNRS (Колоквиум към Националния център за научни изследвания) 1969, Paris 1974.

(За паралели: Националният център за научни изследвания е най-голямата френска правителствена организация за научни изследвания и най-мощната агенция за фундаментална наука в Европа, разделена в 10 института, ползваща 26000 постоянни служители – изследователи, инженери и администратори – и 6000 временни сътрудници, с административни офиси в Брюксел, Пекин, Токио, Ханой, Вашингтон, Бон, Москва, Тунис, Йоханесбург, Сантяго де Чили и Ню Делхи, според http://en.wikipedia.org/wiki/Centre_national_de_la_recherche_scientifique, справка 19 август 2014, бел. Я. К.).

Гзавие Дарас, роден на 3 септември 1934 в Тулуза, Франция и починал в същия град на 24 ноември 1992 е френски органист и композитор. Днес неговото име носи улица в Тулуза. В негова памет международният орган фестивал в Тулуза организира ежегодно международен конкурс за органисти, носещ името му. Гз. Дарас е потомствен органист – майка му е органистка. Възпитаник е на Парижката консерватория, където учи при Maurice Duruflé, Rolande Falcinelli, Jean Rivier и Olivier Messiaen. С репертоар от старинната музика (чиито тайни познавал) до съвременната музика (чийто голям пропагандатор бил). Едновременно с кариерата си на концертиращ органист, Гз. Дарас е професор в консерваторията в Тулуза, а след това във Висшата национална консерватория по музика и танц в Лион, чийто клас по орган бил в Тулуза. Считан за един от най-интересните в разнообразните си подходи към репертоара органисти. В 1976 претърпява тежка катастрофа, при която губи дясната си ръка; присаждат му я успешно, но без да се възстанови двигателната ѝ функция; оттогава се посвещава на преподаването и композицията. В 1991 е назначен за директор на Националната висша консерватория по музика и танц в Париж. Умира от рак. По http://fr.wikipedia.org/wiki/Xavier_Darasse, справка 19 август 2014.

⁴ GEOFFROY DECHAUME (Antoine), *Le Langage du Clavecin (Езикът на клавесина)*, Van de Velde, Luynes, 1986. Antoine Geoffroy-Dechaume (Париж, 7 октомври 1905 – 15 април 2000) е френски музиколог, клавесинист, органист и композитор. Син на художник-любител музикант, в 1923 постъпва в Националната висша музикална консерватория в Париж (Conservatoire national supérieur de musique de Paris), където учи орган при Йожен Жигу (Eugène Gigout), както и композиция. Арнолд Долмеч (Arnold Dolmetsch), семеен приятел, го запознава със старинната музика, от 16-и до 18-и век: чрез проучвания на старинни източници и разпространение на специализирани трудове, често в противоречието с текущата теория и практика, Жофруа-Дьошом става един от най-значимите дейатели в преоткриването ѝ през 20-и век. Присъединил се към Музикалния кръг на Три (Cercle Musical de Trie, създаден в 1963 от американския меломан Michael Gibson в Château de Trie à Trie-la-Ville в Oise, Пикардия, където живял със семейството си, подобно на знаменития производител на клавесини Anthony Sidey). По време на Втората световна война е интерниран за 2 години в лагера Бухенвалд. Извън дейността му на органист и клавесинист, преподава в Колежа на Нормандия (Collège de Normandie) в Schola Cantorum, в консерваторията в Поатие и в Кембридж. Отбелязвам и труда му *Les secrets de la musique ancienne*,

вниманието ми към ефективната употреба на историческите пръстовки⁶. От това време си записах като основополагаща референция и водещо начало в изследването ми разсъждението на Густав Леонхарт (Gustav Leonhardt):

„Когато четем източниците (изворите), четем (прочитаме...) само това, което много бихме искали да прочетем. Прочетете ги отново след пет години и смисълът им може да бъде различен. В момента, когато свиря една творба, правя своя избор на интерпретация, обаче някой друг може да защитава също така добре един друг прочит.”

7

Предлагам тук кратко изложение, глобално, но не изчерпателно, на главните елементи на историческите пръстовки, за да открия общите положения, различните школи и техните взаимодействия, свързани с развитието на вкуса и на стила.

Източниците:

Трактатите:

Детайлизирани или твърде сбити, дават теоретични примери и общи принципи, които са представени извън цялостния музикален контекст.

Педагогическите Творби:

Специфични методи или книги с пръстовани пиеси, отпечатани или ръкописи.

Ръкописите:

Показват пръстовките, с много детайли или накратко. Целта им е да покажат употребата на пръстовките в определени ситуации.

recherches sur l'interprétation (Тайните на старата музика, изследвания върху интерпретацията), éditions Fasquelle (ISBN 2-246-00446-2). По: http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Geoffroy-Dechaume и <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trie-la-Ville>.

⁵ KOOPMAN (Ton), "My Lady Nevell's Book, and Old Fingerings", *Harpsichord Magazine* n°10, 1977.

Холандският клавесинист, органист, диригент и музиколог Тон Коопман (1944), специалист по бароквата музика – и особено по Й. С. Бах и Д. Букстехуде, – водеща фигура в движението за „автентична интерпретация”, е (надявам се) известен на читателя. Само отбелязвам, че, с изключение на записа си на Concert Champêtre на Francis Poulenc (Пасторалния клавесинен концерт, написан от Пуланк, sic!, в годините 1927-28 за Ванда Ландовска, който, с малки промени в солиращата партия, съществува и във вариант за соло пиано), Т. Коопман не навлиза в съвременната музика – слага си „линия” в годината на смъртта на Моцарт.

⁶ FERRAN (Dominique), „La technique de clavier en France entre 1650 et 1750” („Клавиърната техника във Франция между 1650 и 1750”), *Orgues méridionales (Южни органи)*, Toulouse, 1979.

⁷ „The English Harpsichord Magazine”, 1974.

Откриването на историческите пръстовки

От 1891 г. Макс Зайферт (Max Seiffert) в своите статии, а после и в своите издания на произведения на Шайт (Scheidt) и на Свелинк (Sweelinck) привлича вниманието върху историческите пръстовки. В Англия появата на *Интерпретацията на музиката* (*The interpretation of music*) на Арнолд Долмеч (Arnold Dolmetsch, 1915⁸) популяризира много примери на пръстовки и доказва връзката им с артикулацията. Във Франция ерудитът органист Александър Гилман (Alexandre Guilmant) публикува в 1926 г. документирана статия в *Енциклопедия Лавиняк* (*Encyclopedie Lavignac*) преди труда на Южен (Евгени) Борел (Eugène Borrel) в 1934⁹.

Едва в последната четвърт на 20-и век виждаме клавесинистите и органистите да започват да прилагат старите техники, свързани с оригиналните инструменти.

Музикологията решително е излязла от библиотеките и интерпретаторите имат грижата творбите, които свирят, да прозвучават по по-автентичен начин, знаейки, че този интерпретационен подход, колкото и непостижим да е, остава преди всичко воля за задълбочаване на музиката. Преоткриването на техниките от миналото ни довежда до възхита от истинския цвят на произведенията, тъй както това става при реставрациите на фреските на Сикстинската капела в Рим или на „Пролетта“ на Ботичели във Флоренция.

Така стана ясно, че клавесинът, инструмент правен по различни начини, в обхвата на 3 века, е трябвало да се съобразява със съществуването на многобройни стилове и школи, за да се достигне техниката, орнаментацията, басо континуото; че е имало многобройни неравномерни температури и че винаги се е използвал палецът и пр.

Нашият анализ на различните школи на пръстовка може да се разбере благодарение на схемата на анализ, предложена от Харалд Фогел (Harald Vogel)¹⁰:

1. *Applicatio naturalis*: ръката запазва своята позиция възможно най-дълго време.
2. Двойки пръсти: за съседни ноти, пръстите се местят по двойки, най-дългият минава над по-късия.

⁸ Пълното заглавие на книгата е *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Бел. Я. К.

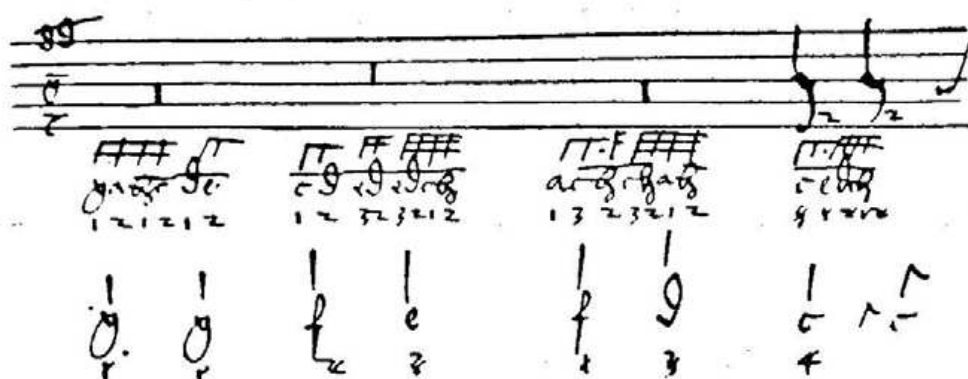
⁹ BORREL (Eugène), *L'interprétation de la Musique Française*, Paris, 1934.

¹⁰ VOGEL (Harald), «Keyboard playing techniques around 1600», в: S. Scheidt, *Tabulatura Nova*, vol 2, Breitkopf, 1998, и «Playing techniques» в: J. P. Sweelinck, *Oevres de clavier*, vol 1, Breitkopf 2004.

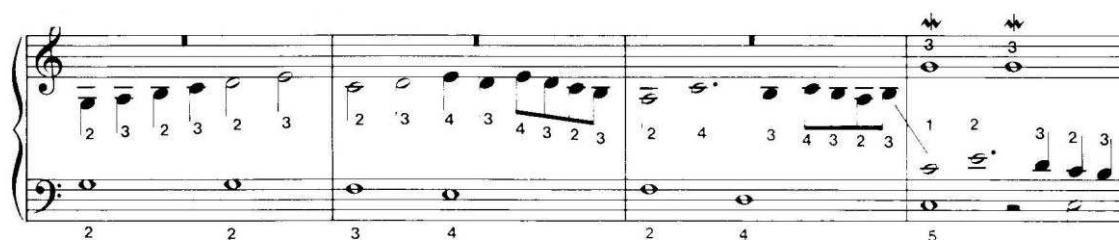
3. *кръстосване на пръстите*: същият принцип, но по-късият пръст минава над наддългия.

4. *преминаване на палеца*.

1. В началото



Първите примери, с които разполагаме, са достигнали до нас чрез немските източници от 16-и век. **Йоханес Бухнер (Johannes Buchner, 1483-1538?)**, ученик на **Хофхаймер (Hofhaimer, sic!, Я. К.)**, чийто музикален почерк е все още белязан от средновековната естетика, представя в своя *Fundamentum* (са. 1520) една изцяло пръстована пиеса: Химна «Quam Terra Pontus».

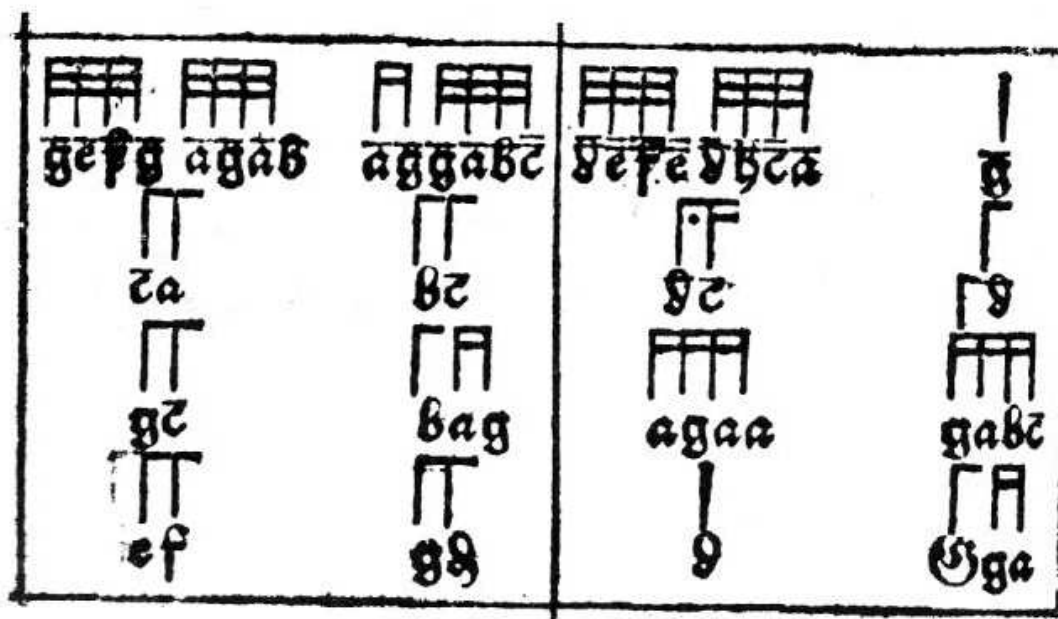


Да видим употребата на двойките пръсти 23 23 и тяхното кръстосване: невъзможно е да свържем четвъртините и да задържаме дългите трайности¹¹ (защо да не може – може, Я. К.!?).

¹¹ Целият текст на пръстованата пиеса: LINDLEY (Mark) & BOXAL (Maria), *Early Keyboard fingerings, A Comprehensive Guide*, London 1992, Schott, ED 12321, p. 34.

Въпреки това изключително посочване на пръстовката, композиторът не пише музиката така, както трябва да се изпълнява, а в известен смисъл записва това, което трябва да запомним от неговата пиеса: за всяка музикална творба винаги трябва да бдим за изкусното и постоянно съотношение *между това, което е написано, и това, което трябва да се изспири*.

Е. N. Ammerbach, органист на Св. Тома в Лайпциг, публикува в 1571 и след това в 1583 г. *Orgel oder instrument Tablatur*. За първи път използва система, основана на буквите, която ще бъде в употреба до началото на 18-и век¹².



Предговорът му дава голям брой примери на пръстовки: още използва двойките пръсти, кръстоването низходящо и възходящо с лявата ръка: 4321 с палеца върху си бемол!



¹² Петнадесетгодишен, Й. С. Бах я използва, за да препише големите произведения на Reincken и на Buxtehude, и след това, поради липса на място, за да довърши последните тактове на хоралите на *Orgelbüchlein*.



Групирането на нотите от втория пример съдържа в себе си преместването на пръста върху двете съседни ноти. (*Стрелките са на автора на студията. Би могло да сложи стрелка и върху „фа-сол” с четвърти пръст – вж. третата и четвърта шестнадесетини след втората стрелка, Я. К.*)

2. Испанската школа

В средата на 16-и век испанският Ренесанс развива значима клавирна школа, на която Антонио де Кабезон (Antonio de Cabezón) е най-прославеният представител. Книгата на Луис Венегас де Хенестроза (Luis Venegas de Henestrosa) съдържа голямо число творби от „Антонио”, докато Томас де Санта Мариа (Tomas de Sancta Maria)¹³) отбелязва, че е подложил творбата си на преценката на знаменития музикант от Двора на Карл Пети¹⁴.

¹³ Томас де Санта Мариа, както и „неравните ноти”, съм представил на българския читател в дисертацията ми, посветена на първия трактат по клавесин, „Принципите на клавесина” на д-р Сен Ламбер (Париж, 1702), както и в пълния и обширно аотиран превод на този трактат. Вж. Д-р Сен Ламбер: Принципите на клавесина (Париж, 1702), Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти (Париж, 1707), аотирани преводи Я. Конов, Конов, Я.: Първият трактат по клавесин – „Принципите на клавесина”, Д-р Сен Ламбер, Париж, 1702 – дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен доктор (София, 1997), София, Музикално общество „Васил Стефанов”, 1998, passim.

¹⁴ Карл V (1500-1558), Ерцхерцог на Австрия и Принц на Испания, роден в Гент (в днешна Белгия), е от Хабсбургите. Най-могъщият християнски владетел в епохата си. Дук на Бургундия под името Шарл Втори, крал на Испания под името Карлос Първи, крал на Неапол и Сицилия, но остава в историята най-вече под името Карл Пети, император на Свещената римска немска империя. Управлява я, едновременно с Арагон, Кастилия, Неапол, Сицилия, Бургундска Нидерландия и колониите на Испания в Америка. Внук е на Фердинанд II Арагонски и Изабела I Кастилска, които чрез брака си обединяват териториално днешна Испания (тяхната дъщеря Катерина Арагонска е кралица на Англия, първа от съпругите на Хенри Осми). Карл Пети казвал, че говори „с Бога на испански, с жените на италиански, с мъжете на френски, с коня си на немски” (владее още и фламандски). Придворният композитор на Карл Пети в случая е Антонио де Кабезон, сякаш от ранно детство! Всъщност Изабела Португалска, съпругата на Карлос, взема Антонио в Двора в 1526 г. А испанският Златен век (El Siglo de Oro) е епоха (продължила много повече от век) на разцвет на литературата и изкуствата, свързан с възхода и западането на испанската династия Хабсбург. За начало на Златния век може да се приеме 1492 г., с края на Реконкистата, с пътуванията на Христофор Колумб до Новия свят, с *Gramática de la lengua castellana* (Грамматика на Кастилския език) на Antonio de Nebrija... Обичайно се приема, че Златният век на Испания приключва политически в 1659 – с Пиренейския договор между Франция и Испания, а

Luis Venegas de Henestrosa (1557) дава следните пръстовки:

| | | |
|-------------|------------|---------------------|
| Дясна ръка: | възходящо: | 1234 34 34 |
| | низходящо: | 54321 321 или 32 32 |
| Лява ръка: | възходящо: | 4321 321 или 21 21 |
| | низходящо: | 1234 34 34 |

„С дясната ръка трябва да се започне с палеца (който е първият пръст), понеже така ръката е най-добре поставена, или да се започне с 2-ия или с 3-ия и, стигайки до 4-ия, обръща се 3-ият (*el medio*) и се изкачваш с тези два пръста, 3-ия и 4-ия, докъдето желаеш. А за да се слезе със същата ръка, трябва да се започне с 4-ия или 5-ия пръст, и да се слиза до палеца, и веднага да обърнеш 3-ия и да продължиш с 2-ия и достигайки до палеца, кръстосваш 3-ия върху палеца и така слизаш докъдето искаш. Също така може да се слиза много добре с 2-ри и 3-ти пръсти” (би трябвало да е написано: с 3-ти и 2-ри пръсти, Я. К.).

„За лявата ръка, трябва да се започне с 4-ия пръст и да се продължи до палеца, който е първият и да се обърне с 3-ия, както е направено с дясната ръка и да се продължи с тези три пръста ... За да се слезе, се започва с палеца и, стигнал до 4-ия пръст, обръщаш с 3-ия, и продължаваш с тези два пръста 3-я и 4-я. Може също да се качваш с 1-я и 2-я.” Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, Alcalá, 1557 (fol7v. – стр. 158).

В тези различни предложения се забелязва едновременно използването на пръстите по двойки, както възходящо, така и низходящо, но и употребата на палеца в двете ръце.

Това наблюдение формално противоречи на толкова често повтаряното общо мнение, че е трябвало да се дочака Купрен и Бах, за да се свири с палеца.

Thomas (sic в текста на Д. Феран, бел. Я. К.) de Sancta Maria, (1565)

По-малко от десет години по-късно, значимият труд на Санкта Мария¹⁵ ще потвърди тези индикации. Трактатът е с особена значимост: описва постановката на

културално – в 1681, със смъртта на Pedro Calderon de la Barca, най-големият писател от онова време. Една справка за характеризиране на епохата, Я. К.

¹⁵ Става дума за трактата на Т. де Санта Мария (са. 1510 – 1570) *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565, бел. Я. К.

ръката¹⁶ и препоръчва ориентирането ѝ според посоката на последователните тонове, чиито пръстовки са обяснени детайлно. Нещо рядко за клавира, този трактат дава множество формули на диминуции¹⁷. Също така припомня особения начин да се свирят осмините, говорейки за това, което ние отъждествяваме понастоящем с „неравни ноти“, „ломбардския ритъм“¹⁸ и неговия особен начин да „tañer con buen aye“¹⁹.

Текстът, който описва позицията на ръката, е често объркващ и понякога противоречив. Испанският оригинал показва, че, искайки всичко да обясни, Санкта Мария е стигнал дотам, че да си противоречи, както когато някой, който търси да опише това, което окото вижда ясно, но което остава трудно обяснимо с думи. Да не забравяме, че тази техника се отнася преди всичко да клавихорда... Въпреки разликата в датата, детайлираната картина на Ван Ейк (Van Eyck²⁰) изглежда да отговаря на тази ниска и прибрана позиция на ръката, със свит палец, поради късата клавиатура.



¹⁶ Букв. „държането, воденето на ръката“ („la tenue de la main“), бел. Я. К.

¹⁷ Дьо Сен Ламбер: „Диминуция се нарича пасаж от няколко Ноти, които трябва да минат много бързо, такива каквито са двойните Куки.“ Вж. стр. 53 в: Дьо Сен Ламбер: Принципиите на клавесина (Париж, 1702), Нов трактат за аккомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти (Париж, 1707), анотирани преводи Я. Конов, Конов, Я.: Първият трактат по клавесин – "Принципиите на клавесина", Дьо Сен Ламбер, Париж, 1702 – дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен доктор (София, 1997), София, Музикално общество "Васил Стефанов", 1998.

¹⁸ Ломбардският ритъм е много използва в 16-и и 17-и век. Французите го наричали го още „rythme boiteux“ (букв. „накуцващ ритъм“). Последование от един къс акцентиран тон и от три пъти по продължителен следващ тон (на английски го наричали "scotch snap", поради срещата му в шотландска народна музика, немците – „lombardischer Rhythmus“): ♪ ♪ ♪. Известен е и под термина „alla zoppa“. Бел. Я. К. по <http://www.musicologie.org/sites/1.html>, <http://www.larousse.fr/archives/musique/page/953> и др. източници.

¹⁹ Да се удължава една от всеки четири ноти, бел. Д. Феран.

²⁰ Jan Van Eyck, детайл от олтаря (Retable) „L'Agneau Mystique“ (всъщност полиптих, оригиналното му наименование е „Het Lam Gods“, букв. „Агнец Божи“), Катедралата Saint Bavon, Гент, 1432. Въсъщност олтарът е започнат от по-големия брат му Hubert van Eyck (Hubrecht van Eyck или Hubertus Eeyck), но след смъртта му в 1426 го завършва Ян. Бел. Я. К.

Постановката на ръката:

„Да си поставиш добре ръцете означава три неща:

Отначало, те трябва да вземат позицията на нокътя на животното, както на лапата на котката, така че между ръката и пръстите да няма никакъв свод, а напротив – да има свод в началото на пръстите, за да се окажат те по-високо от ръката, във формата на лък, което им позволява да удрят по-силно, тъй както лъкът стреля толкова по-добре, колкото е по-опънат, добре поставените пръсти удрят по-силно клавишите и извличат по-мъжествени звуци, по-пълноценни и по-истински. Това съвършенство е от такава важност в музиката, че, освен красотата и грациозността, която дава на ръцете една такава позиция, то придава величие и благородство на всичко, което се свири, правейки нещо много по-различно от това, което се изпълнява по който и да е друг начин²¹.

Второ: ръката трябва да е събрана, което ще рече, че трябва да се приближат един до друг 4-те пръста на всяка ръка (2-и, 3-и, 4-и и 5-и) и особено 2-и и 3-и, които трябва да се допират, това е по-лесно да се направи с дясната ръка, отколкото с лявата, но е от голяма важност за постигане на свирене, пропито със сладост и нежност. Освен това, палецът трябва да се намира по-ниско от останалите 4 пръста, трябва да бъде сгънат навътре по начин, че горната му фаланга да бъде под дланта. Що се отнася до малкия пръст, 5-ия, той трябва да се прегъне повече от всичките други, за да докосне дланта. Невъзможно е добре да поставиш ръцете си, без да сгънеш така тези пръсти на всяка ръка, палеца и малкия, защото тъкмо от тях зависи позицията на ръцете; в действителност, ако раздалечиш всичките пръсти, особено тези двата, е невъзможно да свириш добре, понеже ръцете се парализират, загубвайки цялата си сила и цялата си пъргавина, все едно че са вързани.

²¹ Тук нарочно превеждам в най-голяма степен буквално. За да чуе българският читател тези обяснения в най-близък до оригинала им вид. Обяснения за свирене, твърде различно от удобното и доброто за мен – и физически, и естетически (но и инструмента е много различен от тези, на които свиря – и като големина на клавишите, и като тактиленост, механизъм и реакция, звукоизвличане и пр.). Обяснения, изпълнени и с противоречия (например – този вид постановка придава едновременно и сила, и мъжественост на звука, а и прелест, която обикновено се свързва с нежност и деликатност; но думите рядко могат точно да обяснят звученето, че и мисълта, не забравям и това.) Бел. Я. К.

Трето: трите пръста на всяка ръка, 2-ият, 3-ият и 4-ият трябва да са винаги върху клавишите, независимо дали ги удрят или не, и най-вече показалецът, особено този на дясната ръка трябва да е малко по-повдигнат от останалите 3 (3-ия, 4-ия и 5-ия). И за точна позиция на ръцете, както и за да се свири добре, трябва ръцете до лактите (подмишниците, Я. К.) да бъдат прибрани към тялото, но по естествен начин, макар че за да може да се изкачват в лявата ръка дълги гами от осмини или шестнадесетини, ще бъде необходимо да се отдалечи левият лакът, съвсем както е необходимо да се отдалечи десният лакът, за да се слиза с дясната ръка в дълги гами от осмини и шестнадесетини.²²”

Позицията на пръстите

„Когато се отива до горната партия, ако това е с дясната ръка, качвайки се с 3-ия и 4-ия пръст, 3-ият, след като е ударил клавиша, трябва да се повдига повече от 4-ия, а той едва да се повдига, оставяйки го леко да пипа клавишите. Освен това, 4-ият пръст ще удря клавишите в края им, 3-ят – по-навътре, докато 2-ият ще остане малко огънат над 3-ия, което дава повече сръчност на ръката.

²² Пак да отбележа, за читатели пианисти: клавихордите са били (и са) с малки (тесни и къси) клавиши, а и обемът на клавиатурата е много по-малък от този на пианото. Бел. Я. К.

Libro llamado

Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla

como para Vihuela, y todo instrumêto, en que se pudiere
tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breve tiêpo, y
con poco trabajo, facilmête se podria tañer Fantasia. El qual
por mandado del muy alto consejo Real fue examina-
do, y aprouado por el eminête musico de su
Magestad Antonio de Cabeçon, y
por Iuan de Cabeçon,
su hermano.



Compuesto por el muy Reuerendo padre *Fray Thomas de Sancta
Maria, dela Orden delos Predicadores. Natu-
ral de la villa de Madrid.*

Dirigido al Illustrisimo Señor don Fray BERNARDO de Fresneda,
Obispo de Cuenca, Cômisario general, y Confessor de su Magestad, &c.



Impresso en Valladolid, por Francisco Fernandez de
Cordoua, Impressor de su Magestad. Con licencia,
y priuilegio Real, por diez años.

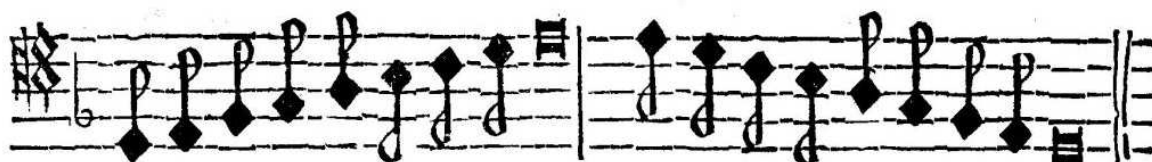
Eneste año, de 1565.

Tafado por los Señores del Consejo Real, a veynte reales, cada cuerpo en papel.

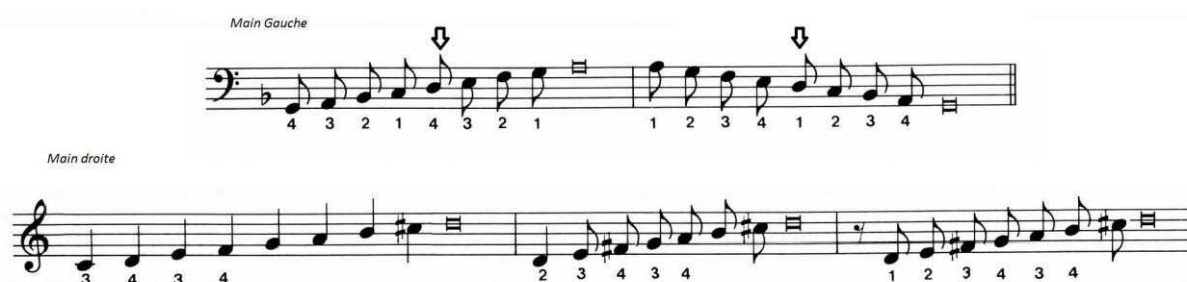
Санта Мариа дава многобройни пръстовки под формата на описания, последвани от съответен музикален пример – Пр.: стр. 40.

¶ Quando con la mesma mano yzquierda se fubieren o baxaren arreo, passos largos de Corcheas, o Semicorcheas, se han de subir y baxar con los quatro dedos, que sou primero, segundo, tercero, y quarto, reysterandolos las vezes que fuere menester, començando al subir con el dedo quarto, y siguiendose tras el successiuamente tercero, segundo, y primero, y al baxar començando con el dedo primero, siguiendose tras el successiuamente segundo, tercero, y quarto. De suerte que al subir tras el dedo primero, se sigue el quarto, y al baxar tras el dedo quarto, se sigue el primero. Y tengase gran quenta con esta regla, por quanto es muy buena y necessaria.

EXEMPLO.

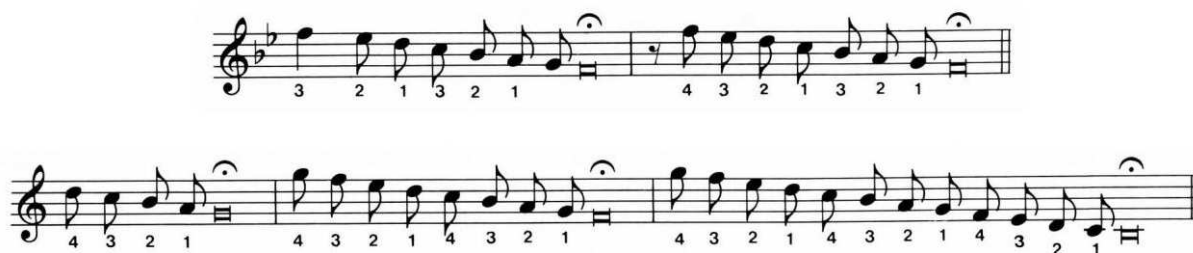


В този пример, пренаписан по-долу, ще се забележи в лявата ръка групирането на пръстите по четири. При качването в дясната ръка, групирането на пръстите по двойки, не е свързано с мястото на силното време. (*Стрелките са поставени от Доминик Феран; Main Gauche – лява ръка; Main droite – дясна ръка; бел. Я. К.*)

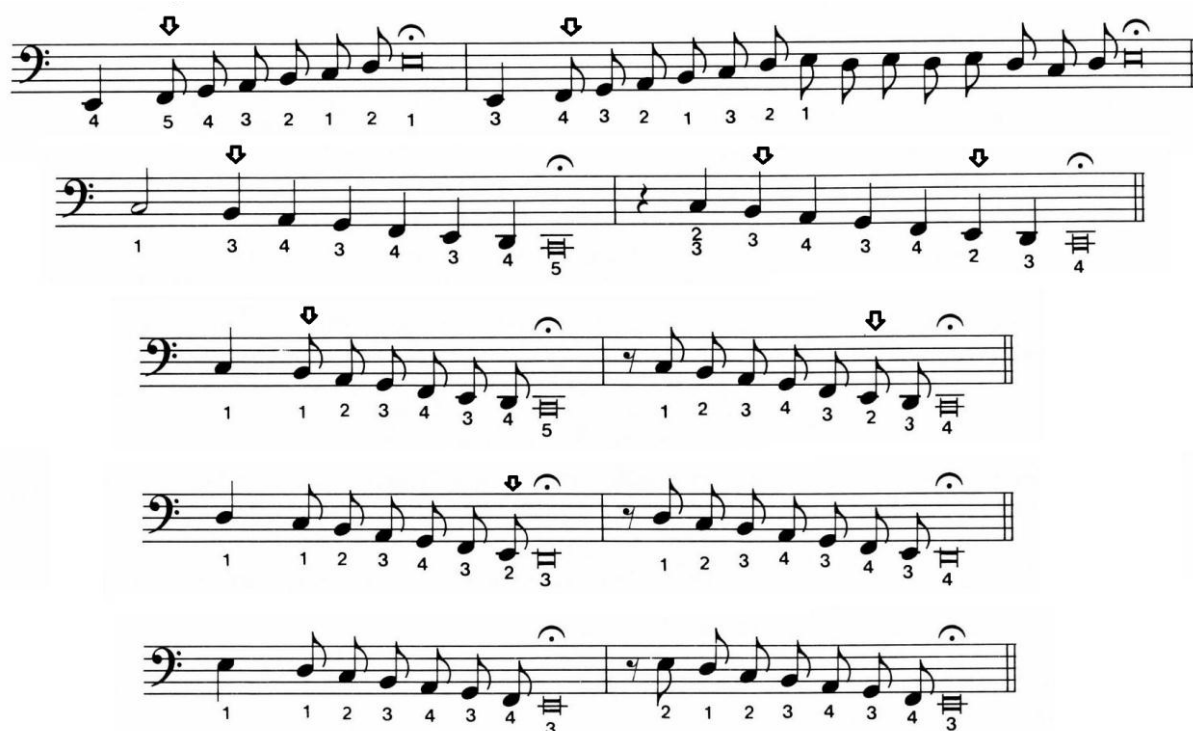


Когато дясната ръка слиза, групирането на пръстите се прави по различни начини. Групирането по двойки пръсти е често, но не и изключително често.



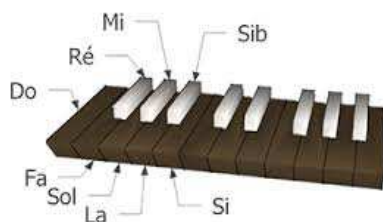


Последованията в лявата ръка следват същото разнообразие. В пръстовката на най-ниското ми в лявата ръка няма грешка: трябва да се има предвид „късата октава”²³!



²³ Ми-то е върху клавиша на сол диез, следователно е разположено по-високо от фа и от сол, бел. Д. Феран.

Поради почти пълното непознаване у нас на старинни/те клавирни инструменти – особено в практически план – реших да сложа едно изображение на „къса октава”, за онагледяване и, оттам, за по-голяма яснота, бел. Я. К.:



, <http://decouverte.orgue.free.fr/jeux.htm>

Посмъртните „Obras”²⁴ на **Кабезон (Cabezón)** са публикувани в Мадрид от сина му **Hernando** в 1578. Предговорът на Hernando de Cabezón описва накратко основните правила на пръстовката:

„В дясната ръка се качваш с 3 и 4 и слизаеш с 3 и 2.

В лявата ръка, за да се качваш, се започва с 4-ия пръст и се отива до палеца, след това започваш отново с 4-я и се продължава така.

Трябва да се слиза тръгвайки от палеца до 4-я пръст и да се продължи с 3 и 4.”²⁵

Francisco Correa de Arauxo (1626)

Facultad organica на Correa de Arauxo²⁶, публикувана в Алкала в 1626, е един от големите трудове на испанската музика от 17-и век. Публикуван е в период, който съответства на истинския Златен век на клавирната музика. Блестящата школа на вирджиналистите достига апогея си; Свелинк (Sweelinck) излъчва около себе си европейско сияние, докато Титлуз (Titelouze) публикува във Франция своите *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue* (Църковни химни за изпълнение на орган), а Фрескобалди издава своите книги с Токати.

Предговорът на *Facultad organica* обяснява пръстовките много детайлно, както за солистичните пасажии, така и за диминуциите и интервалите.

Обичайната гама с дясната ръка възходящо се свири с 34, а низходящо – с 32.

С лявата ръка 21 възходящо и 34 низходящо²⁷. Обичайната гама е тази, която се свири върху белите клавиши (не върху черните)²⁸.

За необичайните гами, които използват черните и бели клавиши, **Correa de Arauxo** обяснява, че трябва да се приучиш да прегрупираш пръстите по три или четири.

234 234... възходящо в дясната ръка или 1234 1234...

321 321 ... възходящо в лявата ръка или 4321 4321...

²⁴ Obra, исп., букв. „работа”, бел. Я. К.

²⁵ Колко неудобна генерална пръстовка за дясната ръка!, защо ли?, нямам отговор, бел. Я. К.

²⁶ Пълното наименование на труда на Francisco Correa de Araujo (1584–1654, знаменит испански органист, композитор и теоретик от късния Ренесанс) е *Libro de tientos y discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica* и третира въпроси на композицията, теорията и изпълнителството, бел. Я. К.

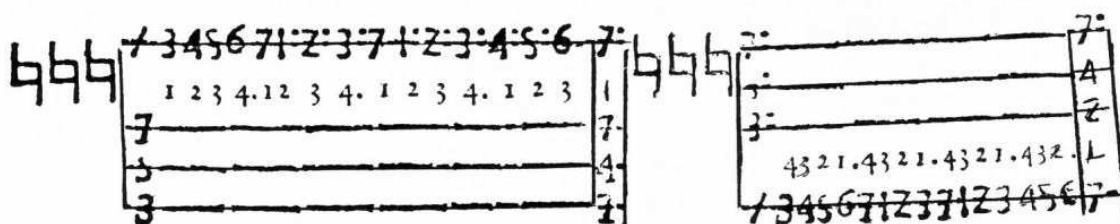
²⁷ Неудобната пръстовка за дясна ръка, представена по-горе от Hernando de Cabezón, се появи тук и за лявата ръка. Бел. Я. К.

²⁸ Казано с други думи, върху големите, основните клавиши (с които се свирят т.н. основни степени), без да се свири върху малките клавиши (тези за алтерациите). Правя това уточнение, припомняйки разпространената практика при старите инструменти цветовете на клавишите да са „на обратно” на днешните – големите (основните) клавиши са черни, малките са бели. Бел. Я. К.

[illegible]

Примери с два и три пръста.

The second system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous melody of eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lower staff is in bass clef and features a bass line with chords and single notes, including a triplet of eighth notes. Above the bass staff, the rhythmic pattern '4 3 2 3 2 . 4 3 2 3 2 . 4 3 2 3 2 . 4 3 2 3 2' is written, corresponding to the notes in the bass line.



Exemple de quatre et trois doigts.



Тези примери²⁹ показват **разнообразието на историческите пръстовки и принципа на функционирането им.**

Остава отворен проблемът за връзката между пръстовките и артикулацията, която те могат да обуславят. Със сигурност трябва да се забрави модерната идея за легатото и да се приеме, че нормалното свирене е фино разчленено свирене (с фина артикулация). В Испания, а след това и в Германия клавирната техника се изработва на клавихорд. Тройно и четворно свързаните инструменти от епохата на Агаухо изискват минимална артикулация между съседните интервали³⁰.

Именно в рамките на артикулацията на всяка нота е това пръстовката да може да прецизира една или друга артикулация, без да се навлиза в чужда за всяка музика „механика“. Би ли могло да се чуе флейта да свири без ударите на езика и лък без смяната на посоките? Модерната техника на тези инструменти се стреми да изравни структурните разлики при инструменталното свирене. Същото се отнася и до клавира, където абсолютното легато неутрализира дикцията („изговора“) на дискурса (музикалното слово, музикалната реч, музикалния изказ, Я. К.). Историческите пръстовки трябва да ни помогнат да преоткрием оригиналното произношение на езика.

3. Вирджиналистите

Днес е възможно да имаме точна идея за използваните от вирджиналистите пръстовки. Трактати обаче няма. Първите обяснителни предговори ще се появят в Англия едва след Реставрацията³¹. За сметка на това, съществуват множество текстове

²⁹ Според BOVET (Guy), «Une traduction integrale de la preface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo », *La Tribune de l'orgue*, Lausanne, 1985-1992.

³⁰ „Първите клавихорди били свързани (свързан клавихорд – това означава, че една струна обслужва повече от един клавиш, различните по височина тонове се получават от различните места на докосването й, бел. Я. К.) четири по четири и три по три, с изключение на първата октава. Това ще рече, че има повече клавиши, отколкото струни. Следователно, и това е важното, една такава конструкция ... абсолютно възпрепятства всякакво свързано свирене (*legato*) в последованията и пасажите ...” TOURNAY (Jean), *Notes et Propos sur le clavicorde*, La Table Ronde, Paris 2009, стр. 77. Да поясня за доосветляване, комуто би било нужно: при „свързаните“ клавихорди една (и съща) струна обслужва 2 или повече клавиша (издава 2 или повече тона: в случая – по 3 и 4); поради това, съответните тонове, извличани чрез различни клавиши от една и съща струна (тангентите на тези клавиши докосват струната в съответните различни нейни точки, при което възбуждат съответните различни дължини от нея и се издават съответните различни тонове) не могат да бъдат изсвирени едновременно. Бел. Я. К. Вж. <https://www.youtube.com/watch?v=s3fV-ggsJrI>, https://www.youtube.com/watch?v=AlH_ny3-BG8.

³¹ Реставрацията на английската монархия – Стюартите – през 1660 г., с възкачването на престола на Чарлз Втори, син на обезглавения през 1649 Чарлз Първи (междувременно са Оливър и Ричард Кромуел), бел. Я. К.

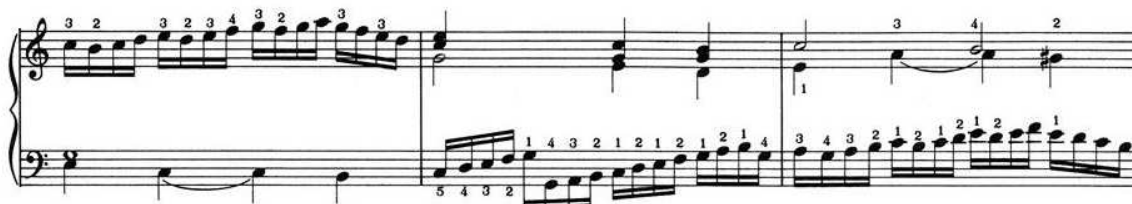
с частични или достатъчно пълни пръстовки, което позволява да се запознаем с точност с техниката, използвана от тази голяма клавирна школа.

Примерът на Сузън Ван Солт (Susan Van Soldt, 1599) е прост и емблематичен. Поставена в началото на ученическа тетрадка, “Brande champanje” е пиеса, която позволява да се научи основният принцип на пръстовките и украшенията: третият пръст се поставя най-често на силното време.



Орландо Гибънс (Orlando Gibbons, 1584-1625) ни оставя характеристичен Прелюд, един вид етюд, който се намира в множество ръкописи, както и в края на прочутия сборник „Parthenia” (~1612). Показва правилата на една целесъобразна техника:

Третият пръст е върху всички опори (силни тонове) в дясната ръка. Лявата ръка редува палеца и показалеца, при възходящо движение³²:



(Gb-Och mus. Ms. 89)

Прелюдът, често приписван на Джон Бул (John Bull), е основно пръстовано упражнение на същия принцип.

³² Тук вече виждаме и позиционна техника, в лявата ръка в началото на 2-ия такт – първите 5 възходящи постепенни шестнадесетини от „до” до „сол”, бел. Я. К.



Уилям Бърд (William Byrd, 1543-1623)

„My Lady Nevell’s Booke” е изключително значимо съчинение³³.

Ръкописът е преписан в 1591, под зоркото око на композитора, който е организирал структурата на труда. Нека да отбележим английския начин на пръстоване на лявата ръка – по същия начин както дясната: 1 съответства на малкия пръст, 5 – на палеца: единственото налично модерно издание на сборника повтаря тази особеност.

Пр. 1. Пръстовката съдържа в себе си преместване на ръката между всяка от секвенциите. По пръстовката може да се заключи, че украшението ще се прави с горната нота³⁴.



Пр. 2. Посочването за 2-и пръст върху ниското ре постановява опората (силния тон) с 3-я пръст на силно време.



³³ Т. Коорман, *op. cit.*

³⁴ А защо не (и) с долната? Защото палецът е бил считан за по-тромав, по-неудобен?

Тук на силните времена е сложен 2-и пръст, а на относително силните – 3-и. Бел. Я. К.

³⁵ Пръстовка, която едва ли би хрумнала на съвременния пианист, освен ако не е запознат с тези стари принципи и практики – „спонтанно” бих изсвирил пасажа с пръстите 4-1-2-3 – 1-2-3-2 – 3-4-5-3, бел. Я. К.

³⁸ За този пример, както и за следващия, а и за пример 8 – все примери за дясна ръка – приемам, че липсващият в началото на петолинието им ключ (продължава да) е виолинов сол, бел. Я. К.

втория такт, Я. К.). Тази позиция обуславя ориентиране на ръката навътре (както Санта Мариа го изисква по-горе), което благоприятства низходящия пасаж.



Пр. 7. В лявата ръка се наблюдава също така използването на палеца върху си бемол. Отбележете любопитното положение на палеца в третия такт и пръстовката в последния такт³⁹.



Пр. 8. В дясната ръка Бърд прилага същата пръстовка с формула, която се повтаря, но поправя движението⁴⁰ така, че последният пръст да пада върху най-високата нота.



Пр. 9. В лявата ръка, единственото изписване на 2-я пръст в началото на възходящата гама внушава че ще продължиш, редувайки палеца и показалеца⁴¹.



Пр. 10. Тук е интересно да се види съотношението между двете ръце: 5-ият пръст на дясната ръка, както и палецът на лявата ръка заемат винаги най-високото положение в поредиците ноти. На 3-ото време на 2-ия такт от 2-ата аколада има паралелизъм на

³⁹ Като че ли нещо не разбирам: примерът има всичко 3 такта. Тогава защо Д. Феран говори веднъж за третия такт, а след това – за последния, който е същият трети такт? Допускам, че има предвид любопитното положение на палеца във втория такт – върху си бемол. Грешка в броенето на тактовете? Я. К.

⁴⁰ Сменя пръстовката, не движението – движението си остава строго секвентно по белите клавиши, Я. К.

⁴¹ Тук приемам, че липсващият в началото на петолинието ключ е басов фа, бел. Я. К.

пръстовките⁴². Бърд предпочита в дясната ръка 2342 или в лявата ръка (MG) 4324 (2432?, ЯК) (6-и такт, 3-о време) за мелодичните формули, започващи с терца, последвана от две постепенни движения. Това променя позицията на 3-и пръст върху силното време, което се открива навсякъде другаде, както и обичайната артикулация по на две ноти.



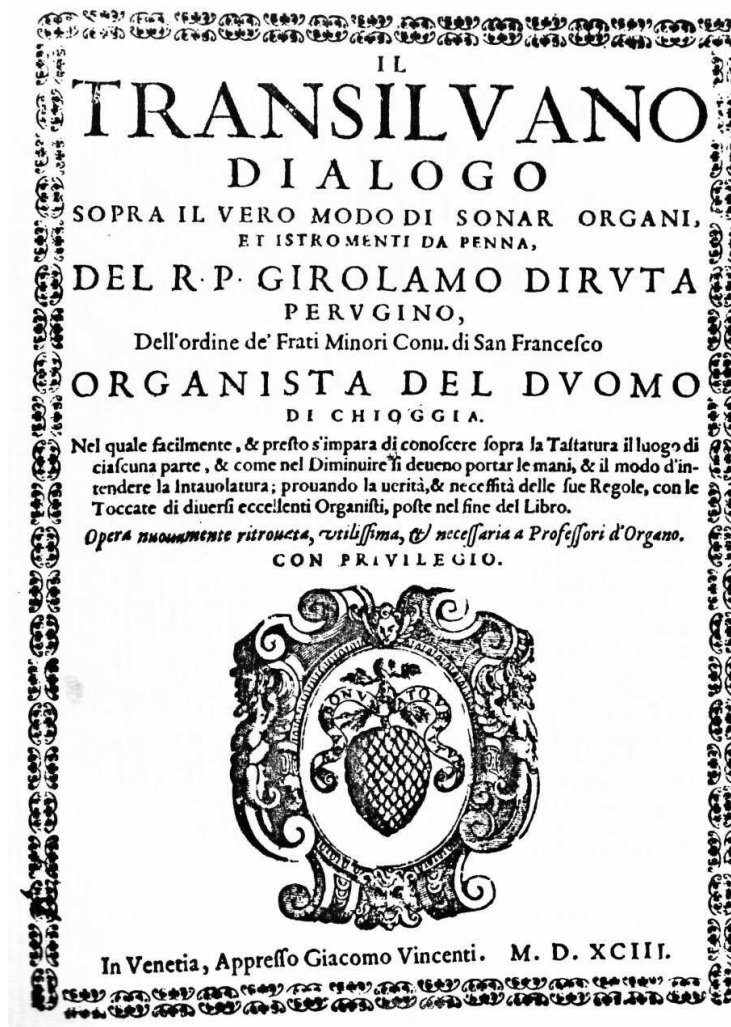
Тръгвайки от тези примери, организацията на пръстовките може да се резюмира в 6 принципа:

1. Функционирането на пръстите по двойки е в основата на системата (по-дългият минава над по-късия).
2. В дясната ръка се изкачваш с 34, имайки грижата да ползваш колкото се може по-често 3-я пръст върху силното време. Слиза се с 32.
3. Палецът или 5-ият пръст могат да се намерят върху алтерованите ноти, ако те се намират в началото или като най-висок тон на поредицата.
4. Лявата ръка се изкачва с 12 или с 32, според случая. И двете възможности съществуват.
5. Може да се използва два пъти последователно един и същ пръст, в началото на нова поредица или за да се установи опора върху 3-я пръст.
6. В повечето случаи, повторението на една формула предполага повторната употреба на същия пръст.

⁴² Паралелизъм? Паралелизъм би било, ако при „ла-си-до-ла” в дясната ръка имаме „фа-ми-ре-фа” в лявата. Приемам, че паралелизмът, за който Д.Ф. говори, се свежда до едновременната употреба на 2-и пръст в двете ръце – еднократно, на първата осмина от третото време.

4. Барокова Италия

„Il Transilvano” на Girolamo Diruta (1593)⁴³. В изложение под традиционната форма на диалог между учителя и ученика, Дирута засяга, освен техниката на клавира, солмизацията, орнаментацията, транспонирането, съставянето на табулатура, контрапункта и ладовете. Този трактат е бил често преиздаван в продължение на целия 17-и век, което разкрива неговия успех и неговата значимост.



⁴³ Дирута посвещава трактата си *Il transilvano* на 21-годишния тогава принц на Трансилвания Sigismund Bathory (1572-1613) и на Leonora Orsini Sforza (?1560 – 1634), племенница на Великия Дук на Тоскана Ferdinand I. „Трансилванецът” е трактат в 2 части, третиращ свиренето на орган, контрапункта и композицията. Написан е в популярния и традиционен за онова време стандарт на диалог с Istvan de Josika, трансилвански дипломат, с когото Дирута се среща по време на мисията му в Италия. В трактата се открива една от първите дискусии, посветени на органната техника, разграничавана от клавирните техники на другите инструменти. Пръстовките на Дирута в голяма степен показват обичайните за онова време: например пръстовката му за гамата до мажор никога не включва палеца и ползва кръстосването (прехвърлянето) на средния пръст над четвъртия. Трактатът е един от най-ранните опити в Италия да се въведе последователност в клавирната пръстовка. Информация по http://en.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Diruta, http://en.wikipedia.org/wiki/Sigismund_B%C3%A1thory и http://www.hildegard.com/composer_detail.php?id=140. Нека сега, на фона на току-що изложеното обобщение, да видим как и какво от пръстовките на Дирута представя Д. Феран.

Дирута описна клавирната техника и пръстовките съгласно принципите на Клаудио Меруло (Claudio Merulo). Дискутира по начин, подходящ за обучение, съотношението между органа и клавесина. Италианските органи, само с по една клавиатура, имат изключително лека директна механика. Критичните му наблюдения върху свиренето на клавесинистите (*Sonatori da Balli*⁴⁴) подсказват може би, че инструментите със „скачачи“ били силно „оперени“⁴⁵.

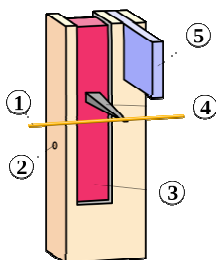
Правило да се свири на орган по коректен начин, със сериозност и елегантност:

(стр. 4.)

1. *Органистът сядва в средата на клавиатурата (пред средата, Я. К.)*
2. *Не прави никакъв жест, нито движение, но държи тялото си изправено и главата си – непринудено.*
3. *Предлакътят води ръката, която остава в права (хоризонтална, Я. К.) линия по отношение на предлакътя, нито по-високо, нито по-ниско от него. Китката – малко по-високо.*
4. *Пръстите са изравнени над клавишите, в лека дъга.*
5. *Ръката е лека и мека.*
6. *Пръстите галят (!, Я.К.) клавишите, без да ги удрят (!, Я.К.) и се повдигат толкова, колкото се повдига клавишът (!, Я.К.).*

⁴⁴ Свирачи на музика за танци.

⁴⁵ И тук ще си позволя да изясня, комуто би било нужно. Букв. „emplumés”, от plume, перо, на френски език. Припомням механиката на клавесина: върху клавиша, в неговия край, се опират (без да са свързани с него, просто лежат върху него) тъй наречените на френски език „sautereaux”, букв. „скачачи”, от глагола „sauter”, „скачам” (същата част се нарича на немски език „springer”, а на английски „jack”). Ще обясня, прилагайки и илюстрация (вж. по-долу). В горния край на „скачача” има прорез, в който е вкарано подвижно „езиче” („3”, лагеруващо с ос „2”), на което е перото („4”; то е под струната „1”; над нея е заглушаващата възглавничка „5”, която лежи върху струната). В зависимост от птицата, големината на, начина на подрязване и степента на издаденост (а тя се регулира чрез винт), се получава малко или повече различен като характеристика звук (сила на атаката, сила и продължителност на звученето и отзвучаването, тембър). „Перото” може да се прави и от гъон, както и от синтетични материали в наше време. Нарича се още плектрум, а на френски – много често и „bec” [бек], букв. „човка”. Ето и една илюстрация, за онагледяване:



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clavecin_sautereau.svg

Благодарение на тези инструкции хармонията става сладка и нежна, а органистът не се чувства притеснен, когато свири.

За да ви кажа как трябва да правите ръката мека върху клавиатурата, ще ви дам един пример. Когато удряме плесница под въздействие на гнева, влагаме много сила. Но когато искаме да погалим или да помилваме, не влагаме сила, а държим ръката лека, по същия начин, по който сме свикнали да галим дете.

Дирута се стреми към едно по-скоро легато свирене:

*„Натискането върху клавиша (т.е. задържането му в натиснато положение, Я. К.) прави звука продължителен, докато удрянето му го насича, ... ето какво се случва на несръчния органист, който, за да вдига ръката и да удря клавишите, **губи половината от звука.**”*

И ученикът отговаря:

„... започвам да виждам разликата, която съществува между свиренето на орган и на клавесин и други инструменти с пера⁴⁶, подобна на разликата между това да свириш за танци, и да свириш музика.”⁴⁷

„Ако се случи свирачите на танци да започнат да свирят нещо музикално на орган, не могат да се самовъзпрат да удрят клавишите: няма нищо по-лошо!”

„Инструментите с пера изискват да бъдат удряни, по причина на “Saltarelli” (скачачите) и за да свирят перата по-добре”.⁴⁸

След това Дирута говори за „добрите ноти” (метрически силните тонове, Я. К.) и „лошите ноти” (несилните, Я. К.), които отговарят на добрите пръсти и на лошите пръсти:

Средният пръст е най-използван: **за да се свирят лошите ноти**⁴⁹.

Текстът, който следва (факсимилно) показва ясно начина на пръстоване на Дирута:

1) на всяка нота съответства буква: В (*buona*) добра или С (*cattive* лоша.)

⁴⁶ Различните инструменти, звукоизличащи по описания за клавесина начин, като чембало, виржинал, спинет и пр. Припомням, че е нямала „унифицирани стандарти” за производство, бел. Я. К.

⁴⁷ Много ми харесва – свиренето за танци не е музициране!, Я. К.

⁴⁸ Коректността ме задължава да отбележа, че в бележка под черта Д. Феран отбелязва, че в текста си ползва френския превод на POIRIER (Lucien), Thèse 3^e cycle, Strasbourg 1980 (от който превеждам и аз :-). И че болдирането по-горе е негово (на Д. Феран).

⁴⁹ Силният трети пръст – за слабите метрически (лошите) тонове. Интересно, Я. К.

2) добрите пръсти са: 2-ият (*indice* – Index, показалецът) и 4-ият (*annulare* – *annulaire*, безименният).

В своите многобройни примери, Дирута не уточнява пръстите по модерния начин, а посочва само започването върху добра или лоша нота (В или С).

Quali siano le dita buone, e cattive; quali le note buone, e cattive.

Dir. Hor sà, poi che me ne fate instanza, non voglio negarvi quello, di che posso sodisfarvi. Sap-
piate pure, che la cognitione delle dita è la più importante cosa, che habbi ancor detto, e dichi-
pur chi vuole, che tal cognitione è di grandissima importanza, & errano quelli, che dicono poco
silenciare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiva: Hor vedete, cinque dita habbiamo nella
mano, il primo dicesi pollice, il secondo indice, il terzo medio, il quarto anulare, il quinto auri-
culare. Il primo dito fa la nota cattiva, il secondo la buona, il terzo la cattiva, il quarto la buona,
il quinto la cattiva: & il secondo, terzo, e quarto dito sono quelli, che fanno tutta la fatica, in
far le note negre, e quello, che dico d'una mano: dico dell'altra, le note negre hanno ancor loro con
lo medesimo ordine, cioè, buona e cattiva, come per l'esempio posto qui di sotto intenderete.



Tr. Credo che coteſta Regola facci Sonare infallibilmente. Ma ditemi con qual dito ſi deve piglia-
re la prima nota del ſopraſto eſempio?

Dir. Volendoli fare con la mano deſtra, pigliate la prima nota col dito ſecondo, ch'è il dito buono;
e la ſeconda nota, con il dito terzo, che è lo cattivo come la nota: e la terza con il quarto 'dito,
che farà il buono pure come la nota: e ſeguitate con il terzo, e quarto dito per inſino alla ſon-
nità della tirata. Il termine della quale farà fatto col quarto dito, e queſto hauete da offeruare
ſempre nell'aſcendere. Nel deſcendere poi cominciate con il quarto dito, & ſeguite con il terzo, &
con il ſecondo ſino al fine, che verete à terminare naturalmente la noſtra minuta col ſecondo di-
to, & queſto ſpẽte fallo alcuno.

Tr. Volete dunque dire, che ſi principia con il ſecondo dito la nota buona, & ſi ſeguita con il
terzo, & quarto, à ſal che il dito di mezzo dee accompagnare il quarto, nel aſcendere, & il ſecon-
do nel diſcendere con la man deſtra.

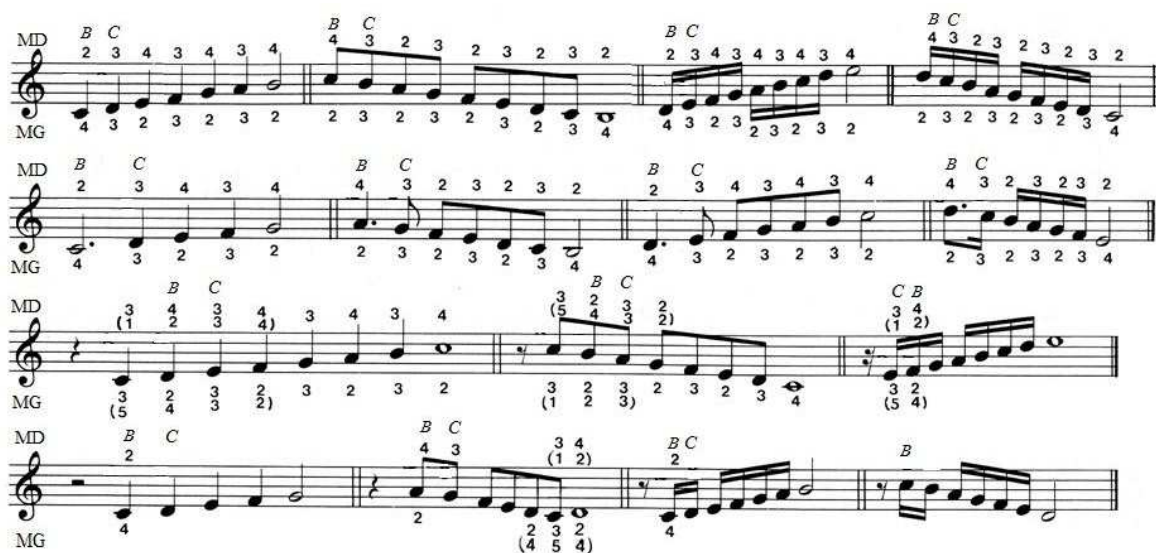
Въз основа на дадените по-горе индикации, примерът може да се пръстова така:



Примерите от трактата фигурират по същия начин така:



Примерите показват как Дирута прилага принципа на кръстосване на пръстите:

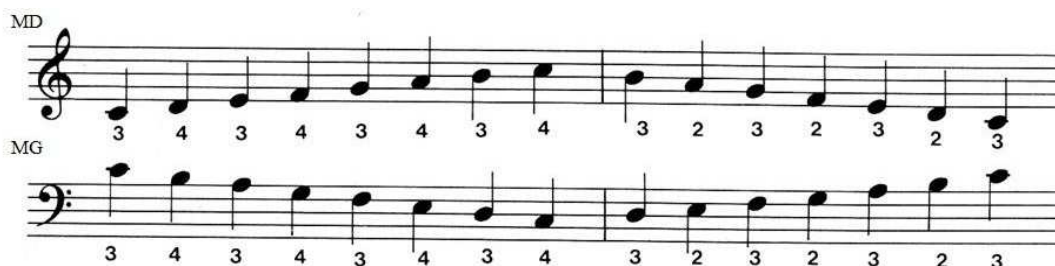


Банкиери, Пенна и Бисмантова (Banchieri, Penna и Bismantova)

Другите италиански трактати говорят твърде накратко за пръстовките. **Никой не споменава силни или слаби ноти, свързани със специфични пръсти.**

Дирута познава Банкиери (Болоня 1567-1634): два Ричеркара от Банкиери са включени в *Il Transilvano*. Въпреки своите индикации, Дирута не е сектант и хвали качествата на големи майстори, които пръстоват по един и същи начин двете ръце, използвайки **3-ия пръст върху добрите ноти.**

Адриано Банкиери (Adriano Banchieri) в *Organo Suonarino* (1608-1611) се придържа повече към коректното пръстоване на интервалите, отколкото на диминуциите. Двамата музиканти се обединяват в твърдението, че органистът трябва да изучава контрапункта:



Лоренцо Пенна (Lorenzo Penna) в *Li primi Albori Musicali* (1672) дава обобщени указания върху пръстовката в крайната и последна глава:

MD възходящо 34 34, низходящо 32 32

MG възходящо 33 32 низходящо 34 34

*Alcuni auertimenti da farsi, & altri da fargli nel Suonare l'Organo sù la Parte.
Capitolo Vigesimo, & Vltimo.*

1. **P**ROcuri, subito hauuta la Parte da suonare, d'intendere la di lei natura, per poterla accompagnare à proposito.
2. Ascendendo la Mano destra, le dita si mouino vno dopo l'altro, e prima il medio, dopo l'annulare, e poi il medio & così à vicenda si cammijno mentre però non suonassero le dita insieme; mà nel discendere e si mutino il medio, poi l'Indice poscia il medio &c, mà ascendendo la sinistra si facci il contrario, cioè prima il medio, dopo l'Indice, &c e nel discendere, il medio, poi l'annulare, &c.

В *Compendio Musicale* **Бартоломео Бисмантова (Bartolomeo Bismantova)** в 1677 подхваща отново същите указания: в лявата ръка се редуват М (medius, средният пръст) и I (index, показалецът), а в дясната ръка М и А (annulaire, безименният) със средният пръст, винаги поставен върху силното време.

Ascendendo la Mano Sinistra. Le Dita si moueranno uno doppo l'altro: cioè prima il Medio e doppo l'Indice. & in conformità, che dimostro quì sotto, e nel discendere. prima il Medio, e poi l'Annulare. & Esempio.



Ascendendo la Mano Destra. si mouerà prima il Medio, e doppo l'Annulare, & et nel discendere; prima il Medio, e poi l'Indice. & Esempio.



Алесандро Скарлати (Alessandro Scarlatti) (1660-1725) повтаря италианската традиция. В един знаменит ръкопис⁵⁰, от край до край в една Токата посочва със знаци пръстите, които трябва да се използват.

⁵⁰ Ms. (ръкопис) British Museum adl4244.



В модерната транскрипция ще забележим следните елементи, отбелязани със стрелки:

- 1) Силното време с 4-ия пръст.
- 2) Възстановяване на 3-ия пръст върху силното време.
- 3) Преминаване на 3-ия над палеца.
- 4) Преминаване на 3-ия върху палеца в лявата ръка.
- 5) Същата пръстовка.
- 6) Третият след 5-ия, при това тук няма „модерно“ преминаване на палеца!

Би могло да продължим тези няколко наблюдения в протежение на всичките 157 такта на Токатата⁵¹: **няма абсолютна систематика в прилагането на пръстите.**

⁵¹ Вж: op. cit, M. Lindley and M. Boxall, Schott, London 1992.



5. Немската школа

Между вирджиналистите и Италия

В началото на 17-и век немската клавирна школа си остава още под влиянието на принципите на Амербах (Ammerbach) и на Дирута, при което е налице едно предпочитание към кръстосването на пръстите, показано в примера от Ричеркар от Ербах (Erbach) (в ръкописа пръстите са изписани с червено):

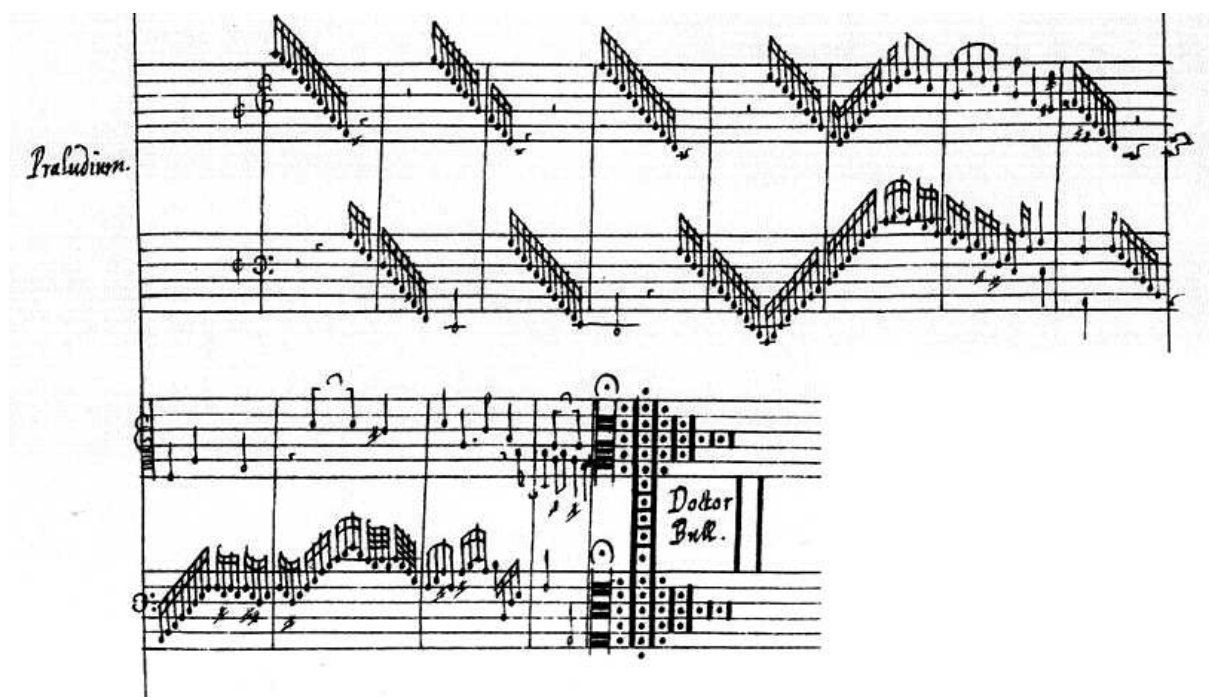


Ще забележим двата пръста, посочени в началото на пиесата, които указват наличието на орнамент с горната нота. Кореа де Арауксо казваше, че *tiento*⁵² винаги се

⁵² Tiento (исп.) – органов музикален жанр, свързан силно с импровизационността. Господстващ в испанската органна школа от епохата (а и възроден през 20-и век, особено като заглавие). Пиеса, близка до техниката и стила на ричеркара в Италия, капричиото (често синоним на ричеркара и фугата) и фантазията в Англия, немските земи и Нидерландия. „ТIENTO” се появява в Испания в средата на 15-и век. Заедно със споменатите жанрове, е предтеча на фугата. Бел. Я. К.

започва с „redouble”. По-късно, Жан Дени (Jean Denis) във Франция ще потвърди това изискване за началото на фугата. Ще подчертаем тук, че употребата на историческите пръстовки може често да допринесе за решение при изпълнението на украшенията.

Многобройните възпитаници на Свелинк (Sweelinck) ще включат практиките на една друга клавирна школа, произтичаща от вирджиналистите. *Praeludium* на Джон Бул (John Bull), който фигурира в *Firzwilliam Virginal Book* (n° CCX, по-горе), е изцяло пръстован в *Helmstedter Tablatur* (1641).



Таблатурата на Хелмщедтер (Helmstedter) съдържа анонимен репертоар от 45 пръстовани пиеси⁵³. *Präludium ex G*, цитиран тук по-долу, показва разнообразието на редуванията на пръстите: 3-ият върху силното време в дясната ръка; кръстосване на пръстите в лявата ръка. В пиеса, представена като обобщаващ прелюд за начинаещи, гамите винаги са свирени с „двойка пръсти”. Разликата между двете ръце е също така очевидна.

⁵³ H. Vogel, op. cit.



Преоткриваме същите характеристики в *Ms.* (ръкописа, бел. Я. К.) *Copenhagen 376* (ок. 1630), който съдържа 76 пиеси с многобройни пръстовани полифонични пасажии.



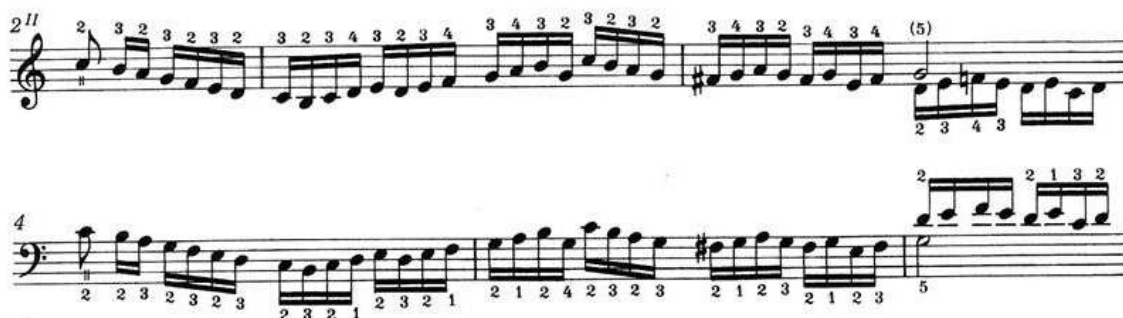
Воденето на полифонията показва честата употреба на един и същи пръст при съседни степени⁵⁴. Мотивите, имитирани в дясна ръка / лява ръка, приемат различни пръстовки. Накрая ще подчертаем, че терците са групирани чрез двойки пръсти, докато паралелните сексти се правят с преместване на ръката. По-долу ще забележим обратното, че терците с дълги нотни стойности, в лявата ръка, се правят със същите пръсти.



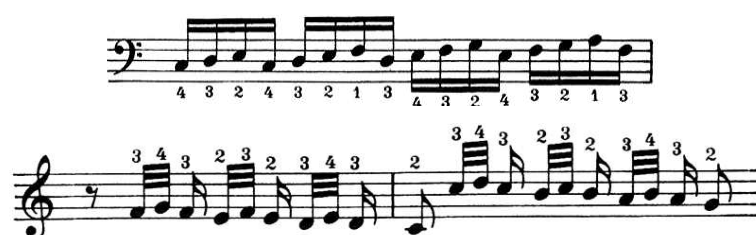
Други източници дават примери, извлечени от творбите на Самуел Шайт (Samuel Scheidt):

Ръкописът *Husman* (Göttingen) се позовава на Токата в до от Шайт (непозната творба): началната фраза, свирена с едната ръка, после с другата, показва още, че в дясната ръка 3-ият пръст е винаги върху добрата нота (освен при начален орнамент) и че в лявата ръка тази роля играе 2-ият пръст.

⁵⁴ Малките кръстчета указват украшение.



Двата къси пасажа (лява ръка и дясна ръка) подсказват, че се свирят нотите, които са под пръстите: **позицията на ръката** налага пръстовката.



В бързите двугласни пасажи се вижда повторението на един и същ пръст:



Оригиналното издание на *Tabulatura Nova* на Шайт (1626) показва пръстовката на повтаряни ноти, при които трябва да се редуват пръстите. Тази практика, дошла от вирджиналистите, не е нова. В 5-ата вариация на „*Ach du feiner Reuter*” намираме това ценно указание: „*подражание на трамблана (tremblent, тремоло-вибрирането) на органа*”. Това уточнява добре стила на артикулиране, когато инструментът трябва да бъде използван за пиесата.



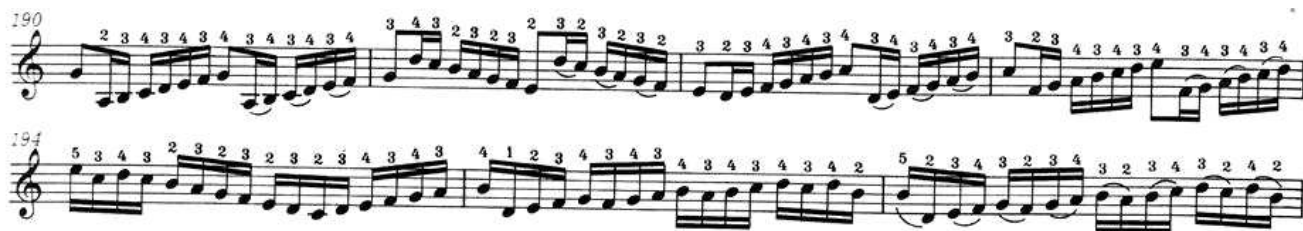
И други ръкописни източници дават също пръстовки за *Passamezzo*⁵⁵:

Ръката запазва същата позиция и съхранява структурата на акордите за арпезжите в лявата ръка:



Пасажът от *Toccata super In te Domine speravi* е особено показателен: когато **има лиезони** (свързвания, Я. К.) по двойки, пръстите функционират **по двойки, с опора на 3-я върху силното време**. Когато **няма лиезони**, се прави **кръстосване на пръстите** с опора върху 2-ия и 4-ия пръсти. Това показва добре желанието да се установи **ефективна връзка между пръстовката и артикулацията**.

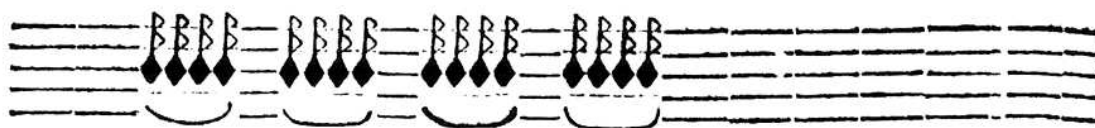
Също и при **имитирането на цигулката (Imitatio violistica)** нотите се свързват по групи от две или четири.



В *Tabulatura Nova*, следващият по-долу пример е придружен от текст, който установява връзка между артикулацията на органа и тази на виола да гамба: „*Особен начин е използван, когато няколко ноти са свързани, както когато гамбистите свързват няколко ноти с лъка. Този начин на изпълнение, практикуван от големите немски гамбисти, създава чаровен ефект на органа, регала, клавесина и клавихорда,*

⁵⁵ Италиански танц от 16-и век, в двувременен ала бреве такт, по-бърз от паваната. Подобно на пасакалията, търпи множествена вариационност. Бел. Я. К.

които имат лека механика с плитко потъващи клавиши. Обичам да свиря по този начин на клавирните инструменти.”



Wo die Noten / wie allhier / zusammen gezogen sind / ist solches eine besondere art / gleich
wie die Violisten mit dem Bogen schlaffen zu machen pflegen. Wie dann solche Ma-
nier bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation / nicht ungebrauchlich / gibt auch au-
gellindschlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbeln vnd Instrumenten / einen recht lieblichen
vnd anmutigen concentum. Derentwegen ich dann solche Manier mir selbstien gelieben la-
fen / vnd angethehnet.

6. Франция

В рамките на тази студия не е въпросът да се направи детайлирано проучване на френската техника. Текстовете на Купрен (Couperin) и на Рамо (Rameau) са добре познати и бяха обект на задълбочен анализ от Noëlle Spieth⁵⁶. Ще насочим вниманието си върху няколко фундаментални текста, предназначени за орган: поради тяхната първоначална насоченост, тези страници често са непознати за клавесинистите. Дават полезни указания за техниката, пръстовките и общата орнаментация при клавирните инструменти. Не трябва да се забравя заключителната бележка на Рамо, „това, което казах относно клавесина, трябва да се съблюдава по подобен начин и при органа”⁵⁷.

⁵⁶ SPIETH (Noëlle), «Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint Lambert et Rameau », <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111>. Вж. превода ми на български език на този материал, качен в Научния архив на НБУ.

⁵⁷ RAMEAU (Jean Philippe), «De la mechanique (sic, Я. К.) des doigts sur le clavessin» (sic, Я. К.), *Pieces de clavecin*, 1724.

Първият фундаментален текст се намира в предговора на Първата Книга за орган на Гийом-Габриел Нивер (Guillaume-Gabriel Nivers) (1665).

De la position des doigts.

Pour toucher agreablement, il le faut faire facilement; pour toucher facilement, il le faut faire commodément; et pour cet effet disposer les doigts sur le clavier de bonne grace, avec conuenance et egalité en courbant un peu les doigts principalement les plus longs pour les rendre égaux aux plus petits: et choisissant les doigts les plus commodes pour les passages et accords differents, dont voicy les Exemples les plus cōmunes et generales. 1. signifie le pouce ou 1.^{er} doigt. 2. designe le 2. et ainsi des autres.



58

Коментарът на Нивер говори за „леснота” и „удобство” и за „грациозност” (*bonne grâce*), както клавесинистите го изискват от своите ученици. Пръстовката на гамите винаги е базирана на двойките пръсти. Опората върху силното време се свири с различни пръсти.

⁵⁸ Превеждам този френски текст, защото френскоезичният автор D. F. смятам, счита, че френскоезичните му читатели ще си прочетат факсимилето – съвсем ясно за прочит, а и за разбиране, защото френският език оттогава няма особено големи разлики с днешния. Но за българскоезичния читател положението е съвсем различно. Бел. Я. К.

„За позицията на пръстите.

За да докосваш приятно (по приятен начин клавишите, Я. К.), трябва да го правиш лесно; за да докосваш лесно, трябва да го правиш удобно; а за да постигнеш това, разположи пръстите върху клавиатурата с грация (*de bonne grace*), с удобство и сходно извивайки леко пръстите, най-вече по-дългите, за да ги уеднаквиш с по-късите; и избирайки най-удобните пръсти за различните пасаж и акорди, чиито най-обичайни и общи Примери са дадени тук. 1. означава палеца или 1-ия пръст. 2. означава 2-ия и т.н. за останалите”.



Пръстите на лявата ръка потвърждават тази двусмисленост. Пръстовката свързана ли е с артикулацията?

По този въпрос Нивер добавя един много важен коментар:

De la Distinction et du Coulement des Notes.
C'est un ornement considerable et politesse du toucher, que de —
marquer distinctement toutes les notes, et d'en couler subtilé.
quelques unes, ce que la maniere de chanter enseigne proprement.
Pour distinguer et marquer les notes, il faut leuer tost et non
pas si haut les doigts; c'est a dire que (par exemple) en fai-
sant une diminution ou roulade de notes consecutives, il
faut leuer promptement l'une en frappant l'autre et ainsy
des autres; car si vous ne leuez l'une qu'apres que vous au-
rez frappé l'autre, pour lors ce n'est pas distinguer mais
confondre les notes.
Pour couler les notes, il faut bien les distinguer, mais il ne
faut pas leuer les doigts si promptement: cette maniere est entre
la distinction et la confusion, ou participe un peu de l'une et

de l'autre; et se pratique le plus ordinairement aux ports de voix et en certains passages dont voicy quelques exemples. De toutes ces choses on doit consulter la methode de chanter, parce qu'en ces rencontres l'Orgue doit imiter la Voix.

59

Всички ноти трябва да се „отделят” една от друга чрез бързо вдигане на пръста. Свързването („couler”) участва малко както в сливането, така и в отделянето („distinction”). Следващият пример показва, че се свързват портаментите (ports de voix⁶⁰). По онова време те се свирели преди метричното време.

⁵⁹ За Отделянето и за Свързването на Нотите

Значима украса и изтънченост на тушето е да отбелязвате отделено всичките ноти, и изкусно да свързвате някои от тях, както собствено начинът на пеене ни учи. За да отделяте и отбелязвате нотите, трябва да вдигате бързо и не толкова високо пръстите, т.е. че (например) правейки диминуция или рулада от последователни ноти, трябва да вдигате бързо едната, удряйки другата, и така останалите; тъй като ако не вдигате едната, след като сте ударили другата, тогава това не е разграничаване, а смесване на нотите.

За да свързвате нотите, трябва добре да ги разграничавате, но не трябва да вдигате пръстите толкова бързо: този начин е между разграничаването и сливането, или участва малко и в едното, и в другото; и най-обичайно се практикува при пор дьо вуа (портаментите, Я. К.) и в някои пасажи, за което ето няколко примера. За всички тези неща трябва да се вземе предвид начинът на пеене, защото при тези срещи Органът трябва да имитира Гласа.

⁶⁰ Относно port de voix. У нас е разпространен еквивалентният по значение и съдържащо се в него указание към изпълнителя италиански термин portamento – да свържеш два тона чрез плъзване от единия до другия, чрез glissando, обичайно е да се направи малко забавяне при това. През 17-и и 18-и век „пор дьо вуа” е и френският термин за appoggiatura (възходяща), бел. Я. К., вкл. и по <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/texta/Appoggiatura>

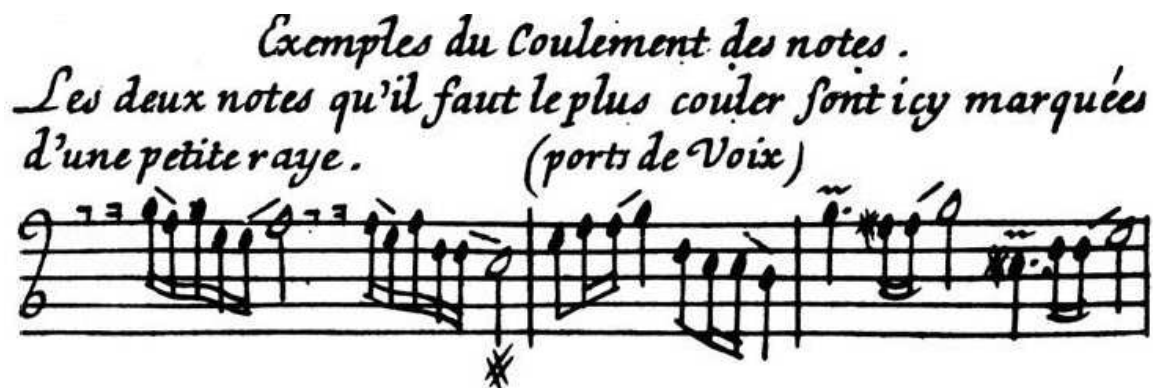
as written:



as played:



Повече за „port de voix” може да видите в пълния ми и обширно анотиран превод на „Принципите на клавесина” на дьо Сен Ламбер („Принципите на клавесина” на дьо Сен Ламбер (Париж, 1702). Вж. Дьо Сен Ламбер: Принципите на клавесина (Париж, 1702), Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти (Париж, 1707), анотирани преводи Я. Конов, Конов, Я.: Първият трактат по клавесин – "Принципите на клавесина", Дьо Сен Ламбер, Париж, 1702 – дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен доктор (София, 1997), София, Музикално общество "Васил Стефанов", 1998, стр. 61-63.



Примерът на Нивер е потвърден в таблицата на украшенията в Първата Книга за орган на **Андре Резон (André Raison)** (1688): „*трябва да вдигнеш ре-то едва след като си натиснал до-то*”.



При това описание не може да не припомним препоръките на **Мишел дьо Сен-Ламбер**⁶².


⁶¹ Примери на Свързване на ноти. Двете ноти, които най-вече трябва да се свържат, са отбелязани тук с малка чертичка.

⁶² M. de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, chap. 24, p. 49.

Отбелязвам, че и Д. Феран, подобно на мнозина други, допуска грешката да посочва дьо Сен Ламбер като Мишел! А името „Мишел” не фигурира никъде в двата трактата на дьо Сен Ламбер (там пише само М., както се вижда и в библиографското посочване в началото на настоящата бележка. „М.” най-вероятно е в ролята си на съкращение на Monsieur (Мосю, както грубовато казваме у нас, господин). Нищо друго не е достигнало до нас от този автор, за когото има хипотеза (на френския музиколог Jean-Marc Baffert, за която той ми съобщи в 2005), че е всъщност големият клавесинист и органист Луи Маршан (Louis Marchand, 1669–1732, считан тогава във Франция като единствения конкурент на Франсоа Купрен Великия), писал под псевдонима дьо Сен Ламбер.

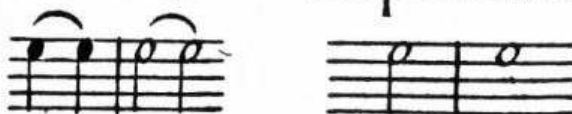
EXEMPLE du Port de Voix. EXPRESSION.



Ce trait de plume  tiré sur les Notes dans l'expression du Port de Voix, est une liaison qui signifie qu'il faut couler ces Notes-là; c'est-à-dire qu'il ne faut pas lever les doigts en les touchant, mais attendre que la seconde des deux Notes soit touchée, pour lever le doigt qui a touché la première

и в таблицата на украшенията от **Рамо (Rameau)**⁶³. Техническите връзки, които обединяват органа и клавесина, отново са потвърдени.

Liaison Expression



Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme - - -
marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'à près avoir touché la seconde.

Трябва също да споменем тук един **анонимен ръкопис** от края на 17-и век, произлязъл вероятно от школата на Нивер⁶⁴. Този текст съдържа около 40-ина страници. Написан без никаква пунктуация, той ни дава множество сведения за клавиърната техника. По повод на прелюда, започва уточнявайки:

⁶³ J. Ph. Rameau, *Pièces de Clavecin*, 1724.

⁶⁴ Anonyme, *Manière de toucher l'orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd'hui à Paris*. Ms. 3042, Bibliothèque de l'Arsenal. Méthodes et Traité, l'Orgue, vol 1, Fuzeau, Courlay, 2005.

„Прелюд на органа трябва да се свири⁶⁵ по същия начин, както се свири прелюд на клавесин, ще рече да се прави пенсман (pincement) било с дясната ръка, било с лявата ръка ... общо правило е, че всяка пиеса трябва да започне с пенсман, бил той и неотбелязан в нея⁶⁶”

След като е сравнил арпежирането на органа и на клавесина, авторът уточнява, че в никакъв случай не трябва да се „plaquer la main”⁶⁷:

„Plaquer les main не е нищо друго, освен да ги вдигаши много високо и много грубо, свирейки, и да ги оставяш да падат със сътресение и трясък, поради което партияте не са добре свързани или никак не са свързани (не са изсвирени легато, Я.К.). За да се избегне този много голям недостатък, трябва да се пренасят само пръстите на всичките Партии ... и при нужда с височината, която чистата необходимост изисква ... това трябва да се прави сливайки простичко пръстите, без да ги вдигаши или мърдаш, отделяйки ги бързо, полека и непринудено и по начин, който да бъде сух, сръчен, изпълнен с огън и незабележим, понеже във всичко това се съдържа цялата тайна, красота и деликатност на свиренето.”

След това използва обичайни термини и изисква естествено движение, без принуда:

„Начинът да поставяте пръстите улеснява много правенето на всички тези украшения ... понеже нищо не трябва да напъга ръцете и пръстите, и трябва да си служите с тези, които са най-удобни и най-близки ... трябва всяко нещо да се прави с удоволствие, леснота и, в крайна сметка, съвсем естествено... Трябва много да се внимава никога да не застъпваш или преобръщаш пръстите, било като се изкачваш, било като слизаш...”

Тази последна бележка уточнява, че гамите, свирени с двойка пръсти, не трябва никога да бъдат акробатично изпълнени. По-нататък ще уточни:

„Не трябва никога да се вижда мърдането на пръстите. Те трябва да бъдат като прикрепени, така че само крайчецът на пръстите да задейства клавишите.”

⁶⁵ Букв. е написано „докосва”, toucher, туше”, а не „jouer”, „жуе”, играя/свирия, бел. Я. К.

⁶⁶ Pincement или Pincé – украшение, известно у нас като мордент, общо казано. Повече вж. в превода ми на „Принципите на клавесина” на дьо Сен Ламбер, посоченото по-горе българско издание, на стр. 60-61.

⁶⁷ Букв. „прилепвам ръката”, правейки я плоска (като „плака”). Прен.: удрям (акорди на клавиатурата).

След това авторът минава към разглеждане на различните орнаменти и на различните пиеси за орган и регистрите, които се ползват в тях. Споменава често неравните ноти (*bien pointer*⁶⁸). Когато говори за *récit* (за солото, Я. К.), настоява за начина на изпяване:

„...добре да се изсвири едно Соло, което много рядко се случва да чуеш, с украшенията, нежността, огъня и умението да се владееш, свирейки, подражавайки на начина на пеене ... това трябва да се прави с деликатна чистота на звука и с суховат звук и бавно свирене, което да прозвучава като пеене и което дава време на пръстите да се преместват ... и да се правят трилерите дълги, т.е. да намиращи удоволствие в това...”

Накрая, текстът говори за начина на изпълнение на *port de voix* (портаменто). Тук също, *„по-лесно е да покажеш и да разбереш върху клавира, отколкото да го изразиш и разбереш на хартия”*, както казваше Нивер.

„Две ноти (последователни, мелодически прозвучаващи, бел. Я. К.) не трябва да се свирят заедно, но да се направиш като че ли го правиш. За да се покаже с колко деликатност и изкусност трябва да се прави това, необходимо е впрочем да се вдигне пръстът от клавиша, който удря последната нота, веднага щом си стигнал върху следващата нота ... но това не трябва да се забелязва и трябва тези два пръста и тези две ноти да бъдат така свързани, но по толкова чист и кратък начин, че в хармонията (прозвучаването им като мелодия, Я. К.) да няма никакво отстояние...”

Пръстовки и артикулация

Книгата за Орган на **Андре Резон** (**André Raison**⁶⁹) има доказан педагогически характер:

„Както от няколко години Майсторите производители на органи умножиха много регистрите и клавиатурите, Господа органистите се приспособиха да свирят по по-вещ и по-приятен начин, но тъй като нито Монасите и Монахините, поради тяхната изолираност, нито органистите от провинцията имат възможността да чуят най-добрите от тях, намерих начин да им осигуря това предимство ... дори добавих вътрешна цифровка за да отбележа пръстите...”

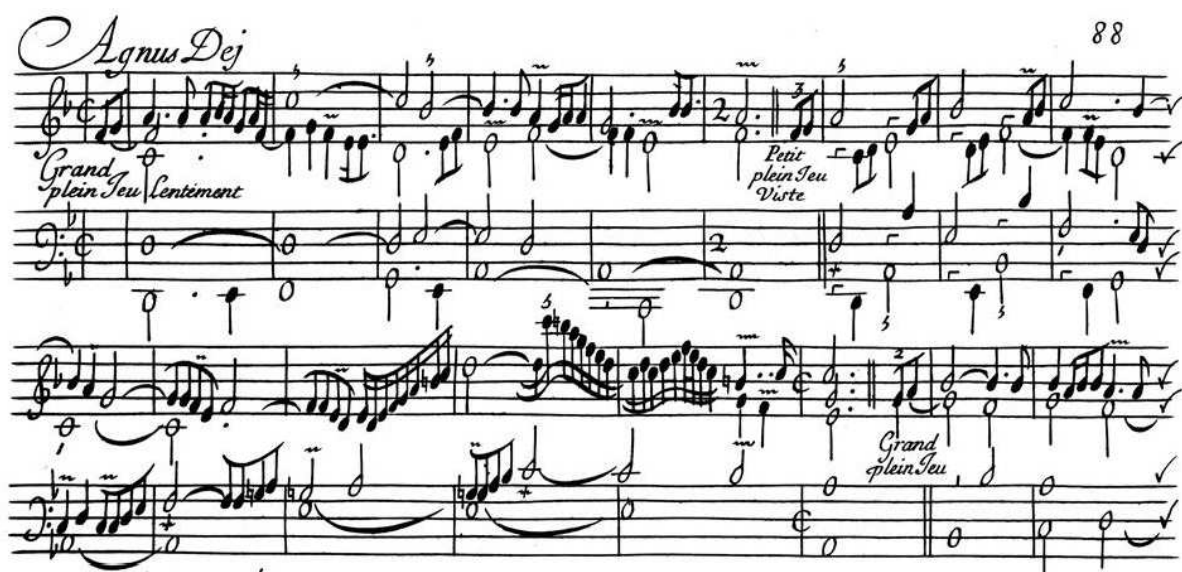
⁶⁸ Добре да точкуваш, Я. К.

⁶⁹ RAISON (André), *Premier Livre d'orgue*, Paris 1688.

Трите примера, които следват, показват избор на пръстовка, която най-често избягва заместването („мъртва” смяна на пръст, ЯК) и облагодприятства артикулацията. Трябва да се види тази богата на наставления Книга за Орган. Публикувана е една година преди двете меси за орган на Франсоа Купрен.

Пр. 1. *Agnus Dei*: няма заместване между до и си бемол в сопрана (такты 2 и 3). Ходовете на възходяща квинта в лявата ръка са артикулирани 5-5. Чрез дедукция⁷⁰ може да се направи изводът, че палецът ще направи 1-1 в низходящ отговор.

Ще се забележи в пасажа, в 5-ия такт, двойно точкуваната четвъртина, необходима поради факта, че Резон желае нотата в заключението на каденцата да бъде съвсем кратка.



Пр. 2. Първото указание изисква смяна на пръста върху повтаряната нота. Тук се отнася до аподжатура (форшлаг) на трамблемана (трилера), която се свири преди метричното време и която съвсем очевидно ще бъде „куле” (с портаменто, Я.К.).

Да забележим тук също двойната точка, рядко използвана в бароковата музика. Резон я ползва, за да се разбере добре, че разрешаването на трамблемана е кратко.

В този бас на тропета, встъпването на *dessus*, горния глас (в регистър *Cornet*, Корнет) носи указанието 2-2. Артикулацията между двете осмини ще подчертае неравностойността и 3-ият пръст ще се окаже на силното време, за да направи пенсе (мордент).

⁷⁰ Припомням: умозаключение от общото към частното, Я. К.

3. Пръстовката на оградената с кръг каденца показва добрата позиция на ръката. С 2-ия пръст последователно върху сол диез, ла, след това до диез от акорда, **ръката ще се премести странично, без въртене на китката**. Не би било така, ако последният акорд бе изсвирен с палеца. Този пример добре осветлява описанието на „страничното пренасяне” на ръката, тъй както е описано в ръкописа 3042 на Библиотеката на Арсенала.

Gavotte

The musical score for 'Gavotte' consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 1 through 10 are indicated below the staves. Fingerings are shown with numbers 1-5. Ornaments (wavy lines) are placed over notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, and 10. Arrows point to specific notes: a downward arrow in measure 2 (treble), an upward arrow in measure 3 (bass), and another upward arrow in measure 5 (bass). A circle highlights the treble staff in measure 7, showing an ornamented note and a beamed eighth-note pair. A repeat sign is present at the end of measure 8.

⁷² Liaison може да означава и легато, и лигатура. Вж. и Музикален терминологичен речник, съст. Св. Четриков, второ издание, Музика, София, 1979, стр. 416, втора колона, 7-и термин отгоре, бел. Я. К.

7. Йохан Себастиан Бах

Изглежда невъзможно да привършиш представяне на историческите пръстовки, без да споменеш ролята на Йохан Себастиан Бах, от когото притежаваме само три примера на пръстовки⁷³:

- 1) *Applicatio* BWV 994 (*Klavierbüchlein de W. F. Bach*, 1720), автографски екземпляр.
- 2) Прелюдиум в сол минор BWV 930 (*Klavierbüchlein de W. F. Bach*), автограф.
- 3) Прелюд и fuga в до мажор BWV 870a, първична версия (копие, пръстовано от неговия ученик Йохан Каспар Фоглер, *Johan Caspar Vogler*, ок. 1730)

Пр. 1. *Applicatio*, което Бах написва в началото на книгата за клавиър на своя най-голям син, е в линията на педагогическите примери на бароковата епоха. Няколко такта са достатъчни, за да посочат основните принципи, които ще се прилагат навсякъде: главните пръстовки и употребата на украшенията.

- 1) Възходящата и низходяща пръстовка по двойки пръсти все още се употребява тук. Лявата ръка се качва с 21 21, дясната ръка се качва с 34 и слиза с 32.
- 2) В такт 4, има две постепенни ноти, свирени с един и същ пръст: 5-5.
- 3) В предпоследния такт се приема „*applicatio naturalis*”: ръката запазва същата позиция.



⁷³ Вж. FAULKNER (Quentin), *J. S. Bach's Keyboard Technique: An historical introduction*, St. Louis, 1984.

Пр. 2. Тази пръстовка на гама ще бъде проповядвана и от С. Ph. Е. Bach във *Versuch* от 1753⁷⁴:

Двата първи музикални примера от трактата се отнасят до гамата до мажор:



Пр. 3. В 1749, клавирият метод на Хартунг (P. Ch. Hartung⁷⁵), *Musicus theoretico-practicus*, наброява стотина пиеси и примери. В тази „Фуга за една ръка“ се срещат винаги един и същ тип пръстовки. Четвъртият и 2-ият пръст са върху силното време. Така, 3-ият ще премине лесно след 2-ия, за да се изкачи върху си бемол!



⁷⁴ BACH (Carl Philipp Emmanuel), *Versuch über die wahre Art das Clavier*, Berlin, 1753. Ще си позволя да припомня, че първата част на този трактат е преведена на български език, Бах, К. Ф. Е.: *Опит върху правилния начин да се свири на пиано*. I част, София, Музикални хоризонти, брой 15, 1982.

⁷⁵ Philipp Christian Hartung (Humanus), вж.

http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/72/IMSLP334792-PMLP239049-Hartung_MCA.pdf, бел. Я. К.

Вторият пример, пръстован от ръката на Бах, е „Малък прелюд” в сол минор, чийто автор със сигурност не си е представял следващите поколения!

Пр. 4. В тази пиеса отново се преоткрива „*applicatio naturalis*”. Арпезите се развиват с ръката, която съблюдава хармоничния модел. Извън пръстовката, този прелюд разкрива развитието на основната композиция, която навързва последованията на акордите, приети от практиката на басо континуо. Между другото, еквивалентни пиеси се срещат и при Кунау (Kuhnau), и при Фишер (Fischer), както и при някои други. Изработването на този тип произведения е добре описано в „*Musicalische Handleitung*” на Ф. Е. Ниит (F. E. Niedt, 1700-1720⁷⁶), който Бах ползвал като наръчник за своите курсове по басо континуо⁷⁷.



Многобройните модерни издания коригират пръстовките на Бах или добавят съвременни пръстовки върху оригиналните, които често затрудняват разтичането на авторските указания.

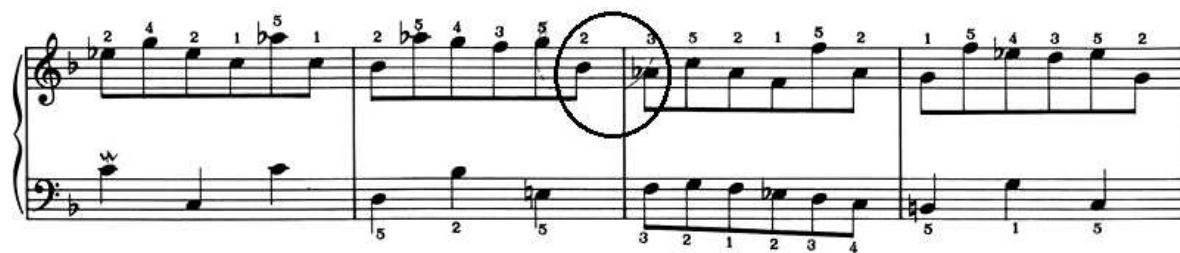
Пр. 5. Някои от пръстовките (оградени са) се разбират само ако се използва техниката на кръстосване на пръстите. Тя ще бъде постепенно изоставена поради практиката на многобройни тоналности. Тогава палецът ще стане основната ос, която позволява на ръката да минава лесно от едно към друго ниво на клавиатурата.

⁷⁶ Friedrich Erhard Niedt (1674 - 1717) е немски юрист (!), музикален теоретик и композитор. По http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Erhard_Niedt.

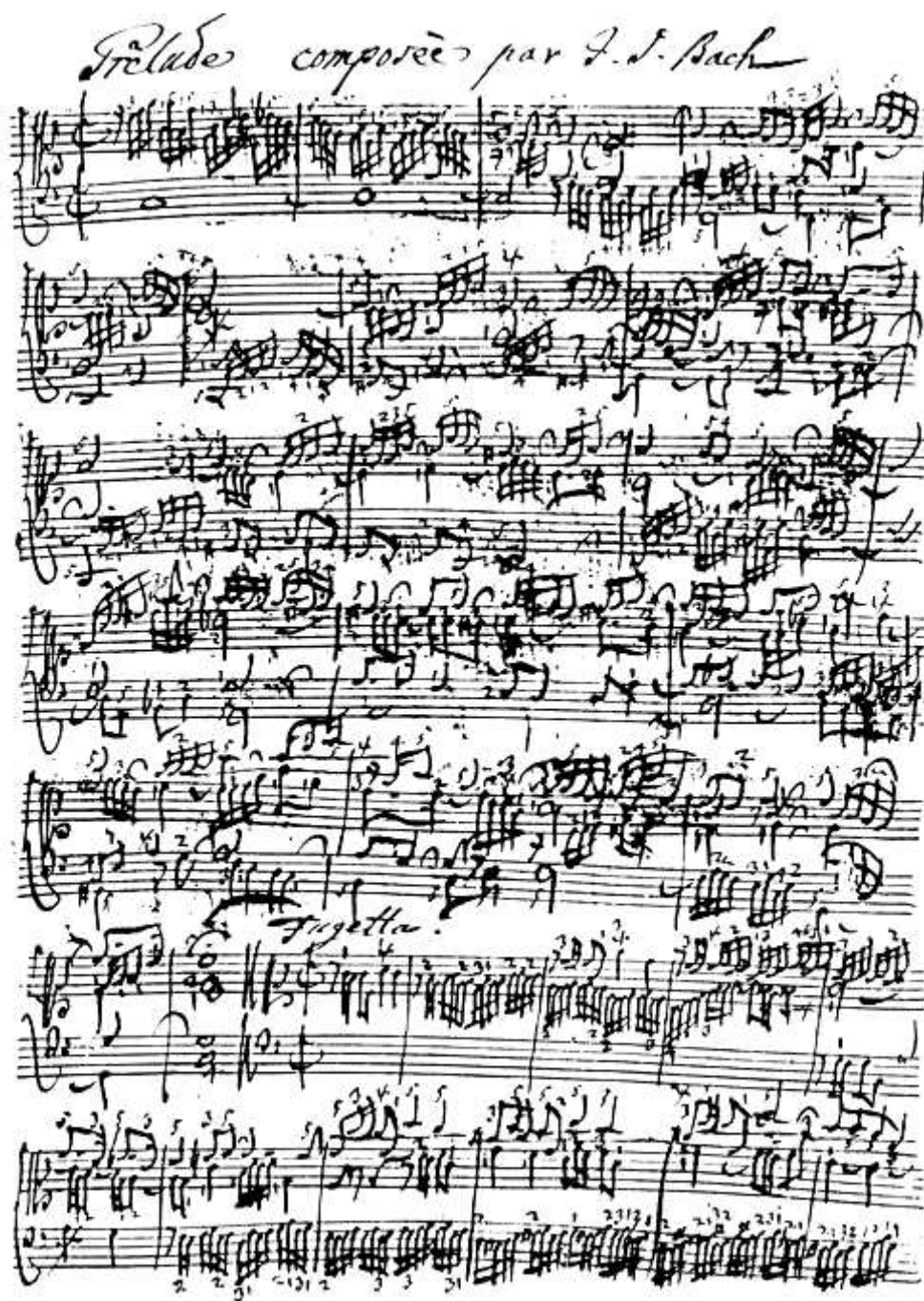
⁷⁷ NIEDT (Friedrich Erhardt), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, I :1700/10, II :1721, III : 1717, (fac-similé G. Olms Verlag).

BACH (Johann Sebastian), *Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass*, Leipzig, 1738, (fac-similé, Clarendon Press, Oxford, 1994).

Впрочем, развитието на темперамента и на вкуса ще има определено влияние върху пръстовата техника.



Пр. 6. Третият пример е копие, осъществено от един от близките ученици на Бах. Отнася се до първичната версия на Прелюд и Фуга BWV 870a. Впоследствие Бах ще я постави в началото на окончателната версия на втория том на добре темперования клавиър.



Този ръкопис, вече много известен, е възпроизведен в множество модерни издания. Качеството на почерка на оригинала и копията сред пълните с грешки издания често не са възпроизвеждали достоверен текст⁷⁸. Йохан Каспар Фоглер (Johann Caspar Vogler), един от най-добрите ученици на Бах, е използвал хартия, принадлежаща на Бах, за да препише прелюда и фугата. Ако текстът не е автограф на Бах, във всеки случай тази подробност показва близостта между учителя и ученика.

⁷⁸ LINDLEY (Mark), "Early fingering: some editing problems and some new readings for J. S. Bach and J. Bull", *Early Music*, vol. XVII, n° 1, Février 1989, p. 60.

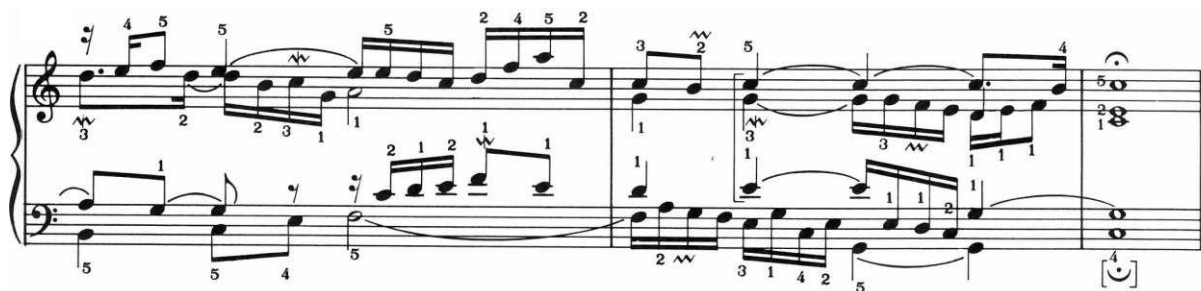
последованието 1-1-1-1 (MG, лява ръка: втори такт), което прави невъзможно абсолютно легато.



Пр. 2. Тук отново намираме в дясната ръка 5-5-5 в сопрана (горния глас), докато в алта са навързани 3-3. В лявата ръка се откриват отново, както във 2-ия такт на предишния пример, палецът и показалецът, които се качват „в двойка пръсти” по традиционния начин.



Пр. 3. В последните тактове на прелюда отново се намира същият принцип на артикулация. Никакво споменаване на заместване тук. Съпоставянето на този пример с тези от Купрен показва добре спецификата на френската пръстовка.



Пр. 4. Фугата се подчинява на същия принцип: 5-ият пръст следва дългите стойности на сопраното (горния глас), докато в алта откриваме на два пъти скок на квинта с 1-1. Лявата ръка изглежда да се завърта около палеца. Първият фа диес (MG, лява ръка) в третия такт вероятно се е свирел с палеца.



Чрез тези пръстовки се получава най-fino очертана фуга. Дори и когато Бах в голяма степен преработва прелюда в окончателната версия на „Добре темперирания клавиър“, фугата е приблизително идентична, само край е променен, което дава още повече значимост на пръстовките, които притежаваме тук.

Кванц (Quantz), Форкел (Forkel) и Грипенкерл (Griepenkerl): наследството на Бах.

Извън пръстовките, човек е в правото си да си зададе въпроса за клавирната техника на Бах. Клавесинистите често подминават трактата на Кванц⁷⁹, който основно е посветен на *Traverso*, без да обръщат внимание на многобройните данни в него, отнасящи се до стила и различните инструменти.

Глава XVII е озаглавена „За този, който свири в частност на клавесин“. В §18 става въпрос за начина да се свири на (букв. „да се докосва“, Я. К.) клавесин.

⁷⁹ QUANTZ (Johann Joachim), *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752. Fac-similé, Zurfluh, Paris, 1975.

- 1) Кванц констатира, че клавесинът звучи различно, според това кой свири на него.
- 2) Важна е точната тежест на пръста, която дава на струните продължителността на вибриране.
- 3) Това се постига посредством „une tire” (⁸⁰, „дръпване”, според мен, Я. К.).
- 4) Пръстите са еднакво извити, за да се постигне повече еднаквост между звуците.
- 5) В изпълнението на бързи пасажи от последователни ноти, трябва по-скоро да се изтегли върхът на пръста към края на клавиша.
- 6) Тази метода била на един от най-сръчните изпълнители на клавесин.

L'expérience prouve, que si deux Musiciens differens en mérite jouent du même Clavecin, les tons seront beaucoup meilleurs sous la main du plus habile. On n'en peut donner d'autre raison que celle qui vient de la differente maniere de toucher, & il est nécessaire à cet égard, que tous les doigts touchent avec une force égale & avec le juste poids; que l'on donne aux cordes le juste tems, pour faire leurs vibrations sans obstacle; qu'on ne les touche pas avec trop de lenteur; leur donnant au contraire, moyennant une tire, une certaine force qui les fait faire autant de vibrations, qu'il faut pour que le ton dure plus longtems; & c'est par-là qu'il faut, autant qu'il est possible, obvier au défaut naturel de cet instrument, qui est que les tons ne peuvent se lier ensemble comme sur d'autres instrumens. Il importe aussi de regarder, si l'on pousse avec un doigt plus fort qu'avec l'autre. Cela peut arriver, quand on s'est accoutumé, de courber quelques doigts plus en dedans que les autres qu'on tient droit; ce qui cause non seulement une force inégale dans le jeu, mais empêche aussi d'exprimer les passages rondement, distinctement & agréablement; & de cette façon là, devant exécuter un roulement de quelques notes qui vont par degré, on ne fait que broncher, pour ainsi dire, sur les notes. Si au contraire on s'accoutume d'abord de courber également tous les doigts, les uns pas plus que les autres, on ne tombe pas si facilement dans cette faute. Outre cela il faut dans l'exécution des pareilles notes roulantes, ne pas lever brusquement les doigts; il faut plutôt retirer leur pointe jusqu'au bout antérieur de la touche, & les glisser en bas de cette façon là; c'est alors que les passages roulans s'expriment le plus distinctement. J'appuie mon sentiment sur l'exemple d'un des plus habiles joueurs de Clavecin, qui avoit cette methode & qui l'enseignoit aussi.

⁸⁰ Питанката е поставена от Д. Феран.

Би могло да спрем прочита на това ниво, оставайки заинтригувани да научим името на този изкусен изпълнител. Кванц дава отговора в съдържанието:

B.

*Bach (Jean Sebast.) sa methode de mettre
les doigts au Clavecin XVII. vi. 18.
il a poulsé l'art de jouer des Orgues
à la perfection XVIII. 83.* ⁸²

Твърде дълго време тези указания се считаха за чудновати, под претекста, че К. Ф. Е. Бах в своя трактат не споменава нищо за тези особености на свиренето⁸³. Вече е прието, че немският термин *Schnellen* загатва за един точен жест, който е едновременно сгъване и плъзгане назад на пръста. Във *Versuch*, Meno Van Delft⁸⁴ откри повече от

⁸¹ „Опитът доказва, че ако двама различни по достойнство Музиканти свирят на един и същ Клавесин, тоновете ще бъдат много по-добри изпод ръката на по-изкусния. Не може да се даде друго обяснение от това, което произтича от различния начин на докосване, & в това отношение е необходимо всички пръсти да докосват (клавишите, Я. К.) с еднаква сила & с точната тежест; на струните да се дава нужното време, щото вибрациите им да бъдат невъзпрепятствани; да не се докосват много бавно; напротив, да им се дава, посредством дръпване (*une tige*), определена сила, която ще ги накара да правят толкова вибрации, колкото трябва, за да бъде тонът по-продължителен; & поради това трябва, колкото е възможно да се преодолее естественият недостатък на този инструмент, че тоновете му не могат да се свързват заедно както при други инструменти. Важно е също да се съблюдава, дали не се натиска с един пръст по-силно, отколкото с друг. Това може да се случи, когато си свикнал да извиваш някои пръсти повече навътре, отколкото други, които държиш прави; това обуславя не само нееднаква сила в свиренето, но също така пречи да се изразят чевръсто пасажите, ясно & приятно; & по този начин, преди да изпълниш на един дъх пасаж от няколко ноти*, които вървят постепенно, единственото, което правиш, е да се препънеш, така да се каже, в нотите. Ако, напротив, отначало свикнеш да окръгляш равномерно всички пръсти, едните не повече от другите, не изпадаш толкова лесно в такава грешка. Освен това, при изпълнението на подобни последования от ноти, не трябва да се вдигат внезапно пръстите; по-скоро трябва да изтеглиш върховете им до предния край на клавиша, & да ги плъзнеш надолу по този начин; именно тогава тези пасажите ще се изразят най-ясно. Основавам мнението си на примера на един от най-изкусните изпълнители на Клавесин, който бе усвоил тази метода & също така я преподаваше.”

* Букв. „roulement”: закръгляне, колело; Roulement. Казва се и за няколко различни тона, изсвирени на един дъх. (Se dit également de plusieurs tons différents poussés d'une même haleine, soit en montant, soit en descendant. DICTIONNAIRE DE MUSIQUE THÉORIQUE ET HISTORIQUE PAR LÉON ET MARIE ESCUDIER AVEC UNE PRÉFACE DE M. F. HALÉVY CINQUIÈME ÉDITION REVUE, CORRIGÉE, CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE. E. DENTU Éditeur. Palais-Royal, 17 et 19. PARIS LÉON ESCUDIER Éditeur. 91, rue l'holscul. 1872); „пасажите от последователни ноти”, „...les passages conjoints („рулманите” на Рамо, les „roulemens” de Rameau)”, *Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint-Lambert et Rameau*, par Noëlle Spieth, вж. бел. 56.

⁸² Бах (Йох. Себаст.) неговия метод да поставяш пръстите на Клавесина XVII. Vi. 18. той доведе изкуството да се свири на Орган до съвършенство XVIII. 83.

⁸³ Това е вече случаят на Форкел! Бел. Д. Феран.

⁸⁴ С когото Д.Ф. е на снимката в началото на студията (Д.Ф. е отляво, М.в.Д. – отдясно). Да дам биографични данни за М.в.Д.

двадесет цитирания на този термин, което популяризира това движение на пръста, особено при изпълнението на някои орнаменти⁸⁵.

Й. Н. Форкел (J. N. Forkel, 1749-1818) публикува първата биография на Бах в 1802⁸⁶. Този труд често е бил критикуван поради една основна причина: Форкел не е познавал Й. С. Бах⁸⁷. Обаче през целия си живот е търсил да събере документи и партитури, отнасящи се до Кантора от Лайпциг. В 1773 Форкел работи в Гьотинген при Вилхелм Фридеман. Именно край него той е изучил специфичната техника, описана тук по-долу и е направил копие на *Хроматичната фантазия* на бащата и чудесните *Полонези* на сина. Форкел ще запази контакта си с двамата по-възрастни синове на Йохан Себастиан, за което свидетелстват многобройните му писма, които разменя с тях. Това се изразява също така и чрез изпращането, копирането или подаряването на оригинални партитури. На основата на всички тези документи и свидетелства, Форкел ще напише една биография, която не може да бъде пренебрегната.

Глава III детайлизира техниката и педагогиката на учителя:

Свиренето на Йохан Себастиан Бах включваше в себе си следната постановка на ръката върху клавиатурата: петте пръста са окръглени по такъв начин, че краищата им образуват права линия, така добре, че не е нужно да ги приближаваш до клавиша преди да го натиснеш; по-подходящо е по-скоро да ги оставиш в контакт с клавиша, който ще натиснат. Вследствие от тази позиция на ръката:

1. пръстите не падат върху клавишите, нито (както често се случва) са изхвърляни върху тях, а са насочвани към тях с чувство за вътрешна сила и господство на движението;

2. така предадената на клавиша сила или амплитудата на натиска трябва да се поддържа със същата интензивност, по начин щото пръстът да не бъде вдиган перпендикулярно от клавиша, а по-скоро да се плъзга леко към предния край на клавиша и прегъван към дланта на ръката;

⁸⁵ VAN DELFT (Meno), "Schellen: a quintessential articulation technique in eighteenth-century keyboard playing", *The Keyboard in Baroque Europe*, Ch. Hogwood, Cambridge University Press, 2003, p. 187.

⁸⁶ FORKEL (Johann Nicolaus), „Sur la vie, l'art et les aeuvers de J. S. Bach”, Leipzig, 1802, traduction dans G. Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, Paris, 1997, p. 497.

⁸⁷ Вижда се ясно в годината на раждане на Форкел, но все пак да го спомена – бил е само на една годинка, когато Бах умира, бел. Я. К.

3. при преминаването от един клавиш към друг, това бързо плъзгане предава на следващия пръст количеството сила или натиск, използвани при предишестващия тон, така че двата звука да не бъдат нито много отделени, нито слети. Тушето тогава не е, както казва Карл Филип Емануел, нито много тежко, нито много кратко, а точно такова, каквото трябва да бъде.

Предимствата на тази позиция на ръката са многобройни, не само на клавихорда, но също така на пианофортето и на органа. Ще посоча само някои от тях:

1. извитата позиция на пръстите улеснява подвижността им. Възпрепятства грубостта и спъването, което се среща толкова често при хората, които свирят с изправени или недостатъчно окръглени пръсти;

2. това да сгънеш края на пръстите под дланта и, като резултат, бързо да предадеш силата от един пръст на друг, позволява да увеличиш яснотата на атаката на звуците, по начин че така изсвирените пасажки да са по-блестящи, по-пълни и по-окръглени, като че ли всеки звук е една перла. Слушателят няма нужда да прави усилия за да се концентрира, за да улови интерпретацията от този род;

3. плъзването на върха на пръста върху клавиша с еднакъв натиск предоставя на струната време за достатъчна вибрация; звукът е следователно не само разхубавен, но и удължен, което позволява нотите да се свързват и да ги караш да пеят, даже и при инструмент с тих звук, като клавихорда. В крайна сметка, всичко това дава огромно предимство, за да се избягва всякакво тилеене на сили чрез безполезни усилия и притеснения в движенията.

Изглежда, че Себастиан Бах е свирел с толкова леко и тъй малко изявено движение на пръстите, че то едва се забелязвало. Единствено последните фаланги на пръстите са се движели, ръката запазвала окръглената си форма дори и в най-деликатните пасажки, пръстите се повдигали съвсем малко над клавишите, съвсем малко повече при свирене на трилерите и, когато един от тях е свирел, другите са оставали в положението си на покой. Другите части на тялото му вземали още по-малко участие в изпълнението, обратно на това, което правят хората, чиято ръка не е достатъчно лека.

В резултат на контакта си със синовете на Бах, Форкел се позовава на техниката на клавихорда. Дали това предпочитание е било свързано с вкуса, който са имали към този

инструмент в края на 18-и век? Основен работен инструмент в Германия, клавихордът изисква специфична техника⁸⁸. Не е упоменат в инвентара на имуществото на Бах (направен след смъртта му, Я. К.)⁸⁹, но нотариален акт ни напомня, че Йохан Себастиан преди смъртта си завещава „3. *Klavier nabst pedal*”⁹⁰ (клавихорд с 2 клавиатури и педал, вероятно)⁹¹ на своя 15-годишен син Йохан Кристиан, засвидетелствайки така важноста на този инструмент за професионалния музикант⁹².

Фридрих Конрад Грипенкерл (F. K. Griepenkerl⁹³) в 1819 подновява твърденията на Форкел, чийто възпитаник е, в значим предговор на ново⁹⁴ издание на *Хроматична фантазия*, със следното уточнение: *такава, каквато е била предадена от Й. С. Бах на В. Фридеман Бах, от него на Форкел и от Форкел на неговите ученици.*

*
*Vier. Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vor-
trags, wie derselbe von J. S. BACH auf H. FRIEDEMANN BACH,
von diesem auf FORKEL und von FORKEL auf seine Schüler
gekommen ist*

Фридрих Конрад Грипенкерл (1728-1849) е музикант, философ и литератор, който преподава изящни изкуства. Дългият му предговор подчертава с точност, че *Schnellen* е по-скоро **вътрешен жест, който служи да прехвърля тежестта на ръката от един пръст на друг** и да осигурява добро водене на звука. Дори ще детайлира с кои пиеси на Бах трябва да се започне и в какъв порядък трябва да се работят. Накрая припомня, че клавихордът е далеч за предпочитане пред пианотофорте.

⁸⁸ TOUNAY (Jean), op. cit. „Още от началото на свиренето са описани най-важните елементи на проблема, както и стойностите, които изграждат същността на тушето. Единственият обект на анализа е да се избегне *подскачането*, което понякога изпитват пръстите в досег с клавишите, като че ли са били изхвърлени от подземно изригване.” Бел. Д. Феран.

⁸⁹ Инвентарът говори за *клавесини*. Терминът *Klavier* ще бъде използван впоследствие за означаване на клавихорда. Бел. Д. Феран.

⁹⁰ DAVID (Hans T.) & MENDEL (Arthur), *The Bach Reader*, Norton, New-York, 1945-1966, p. 197.

⁹¹ Клавихордът на J. D. Gerstenberg, датиращ от 1760, понастоящем в Музея на Университета в Лайпциг, е съставен от 3 клавихорда, поставени един над друг. Бел. Д. Феран.

Намерих в интернет този видеоклип: [pedalclavichord 18th century Bach \(Gerstenberg\)](http://www.youtube.com/watch?v=AV246jxDtd0), <http://www.youtube.com/watch?v=AV246jxDtd0>, бел. Я. К.

⁹² SPEESTRA (Joël), *Bach and the pedal clavichord, an organist guide*, Rochester University Press, 2004.

⁹³ Friedrich Konrad Griepenkerl (1782 – 1849) – немски германист, педагог, музиколог и диригент. По: http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Konrad_Griepenkerl. Conrad, в оригинал, Я. К.

⁹⁴ BACH (Johann Sebastian), *Chromatische Fantasie und Fugue BWV 903*, Préface de F. K. Griepenkerl, 1819, ed. Dominique Ferran, La Sinfonie d'Orphée, Tours, 2007.

В края на тази студия ми се струва полезно да се цитира един значим откъс от този предговор, който припомня реториката, но най-вече работен метод и **високо възприемане на музикалната интерпретация**, основана на респекта към творбата и на **високата култура**.

Тъкмо върху тези принципи Грипенкерл ще започне ново издание на произведенията за орган на Бах⁹⁵, *urtext*⁹⁶, преди още този термин да бъде въведен. В предговора на 1-ия том, той ще резюмира отново основите на преподаваната от Бах техника и ще припомни значимостта на клавиخورда при овладяването на инструмента.

„При всички случаи, трябва най-напред внимателно да се прочете всяка пиеса, която искаш да свириш, трябва да се премисли за най-добрата пръстовка, която винаги е най-удобната пръстовка, и нищо да не се оставя на случая. След това трябва да се започне с толкова бавно темпо, което да позволи още от първия път да се свири цялата пиеса без колебания. Едно по-бързо темпо автоматично ще доведе до затруднена продължителна работа... Ако не се следва това правило, ще се привикне фатално към запъване, ще се удвои времето за работа и никога няма да достигнеш до свирене със свобода, сигурност и вяра в себе си.“

*„Тушето се сравнява със самото произношение⁹⁷. Хубавата музикална декламация обаче изисква повече, отколкото самата яснота, точността, сигурността, лекотата и абсолютния контрол на целия механизъм на свиренето. Голямата част от музикалните композиции на Й. С. Бах са истински безсмъртни произведения на изкуството и следователно те трябва задължително да бъдат изучавани обективно. Всяка сантименталност и пресиленост трябва да се изключват при интерпретацията им, както и всичко, което е на мода, субективно или индивидуалистично. Този, който иска да ги привлече в кръга на своята чувствителност или към начина да чувстваме или да се изразяваме в нашата епоха, или в която и да е друга епоха, без да притежаваме възприемчивостта и образоваността, които позволяват на душевността му да бъде ясно **ориентирана чрез самото произведение на изкуството**, същият той ще ги деформира и пратоса*

⁹⁵ BACH (Johann Sebastian), *Kompositionen für die Orgel*, Kritisch-korrekte Ausgabe von F. K. Griepenkerl & F. Roitzsch, Band I. Peters, Frankfurt, 1844.

⁹⁶ Все пак, да припомним етимологията на немската дума *Urtext*: *ur* означава оригинал, *text* – текст; в музиката означава издание, в което тя е публикувана така, както е била написана от композитора; можеш да използваш по-четивни шрифтове, вкл. и да издадеш ръкопис осъвременено, но нищо не добавяш и нищо не отнемаш, бел. Я. К.

⁹⁷ Болдирането е направено от автора на студията.

фатално по този начин. Най-трудно от всичко за постигане е чисто обективното артистично представяне, и малцина го постигат; за да си способен на това, не е достатъчно само да имаш талант и множество познания в областта на изкуството, но за това е необходима също така **обширна обща култура**. Ако тази култура липсва, това много често води до фалшива претенция, която измества съвсем скромното и с чиста радост разбиране, основано върху пълното забравяне на самия себе си.”

„Този, който иска да изпълнява пиесата със сръчност, свобода и прецизност, трябва да свикне на начина на пръстоване, който К. Ф. Е. Бах е научил от баща си, според който най-добрата пръстовка е тази, с която пиесата може да бъде свирена най-удобно. Имаме право да поставяме палеца и малкия пръст върху малките клавиши толкова често, колкото е полезно и необходимо. **Всеки къс пръст може да преминава под дълъг пръст и всеки дълъг пръст – над по-къс**, въпреки пристрастните правила на множество нови теоретици. **Сам Й. С. Бах е написал пиеси за упражняване на такива пръстовки, като 5-ата двугласна инвенция, която приучва палците и малкия пръст да свирят върху малките клавиши**⁹⁸. Впрочем, само много малко от най-големите творби за клавир, написани от Бах, не могат да бъдат свирени коректно и лесно без тези пръстовки.”

⁹⁸ Тук болдирането е вече мое, Я. К. Защото казаното е изключително важно – и, за съжаление, изключително рядко познато сред педагозите по пиано...

Заклучение

В края на този исторически преглед на клавирната техника, трябва да се пазим от извличането на общи изводи: проучването на три века инструментална практика засяга множество стилове в музиката и твърде различни клавирни инструменти.

През този дълъг период ограничаването на тоналностите и на ладовете, поради темперациите и музикалния вкус, е довело без съмнение до привилегироване на техника, облагодетелстваща употребата на „двойки пръсти”. Впоследствие тази практика прогресивно ще залезе, поради честото преминаване между двете нива на клавира: *големите* клавиши (за основните степени, Я. К.) и *малките* (за алтерованите, Я. К.).

Палецът ще стане основната ос на въртене на ръката, на мястото на най-дългия пръст: големия (средния, Я. К.).

Въздействието на историческите пръстовки върху артикулацията е безспорно. Подобно на използването на старинните инструменти, те имат определящо влияние върху грижливо произнесения и декламиран *музикален дискурс* (музикалната реч, Я. К.). По тази причина музикантът трябва да опитва тези различни пръстовки, тъй както се учи чужд език, без да се задоволяваш да го познаваш само като речник, но живеейки със съответния репертоар, чрез който да откриваш езиковите акценти, тънкости и интонации, тъй както отиваш в чужбина, за да научиш един език по-добре.

Търсейки естетична и музикална връзка с инструмента си, музикантът ще открие едва тогава необходимостта и ползата от това „техническо пътешествие”.

Библиография на ползваните трудове

- AHLGRIMM (Isolde) *Manuale der Orgel-und Cembalotechnik*, Doblinger, Wien, 1982
- ANONYME « Manière de toucher l'orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd'hui à Paris ». Ms. 3042 Bibl. de l'Arsenal, Fac-similé *Méthodes et Traités, Orgue*, vol. 1, Fuzeau, Courlay, 2005
- BACH (Johann Sebastian) *Klavierbüchlein de W. F. Bach*, 1720, (Edition moderne, Bärenreiter 5163, Kassel, 1979)
- Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass*, Leipzig, 1738, (Fac-similé, Clarendon Press, Oxford, 1994)
- BACH (Carl Philipp Emmanuel) *Versuch über die wahre Art das Clavier*, Berlin, 1753
Traduction française *révisée*, D. Collins, Zurfluh, Paris, 2009
- BANCHIERI (Adriano) *Conclusioni nel suono dell' organo*, Bologne, 1608,1626
L'organo suonarino, Venise 1605, 1611,1622
- BISMANTOVA (Bartolomeo) *Compendio Musicale*, Ferrare, 1677 (Fac-similé Spes)
- BOVET (Guy) *Une traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo*, La Tribune de Lausanne. (Voir ed. Ut Orpheus, vol.1)
- BYRD (William) *My Lady Nevell's Book*, (edition modern) London 1926, Dover 1969
- CORREA DE ARAUXO (Francisco) *Facultad Organica*, Alcalá, 1626 (Fac-similé Minkoff)
- DANDRIEU (Jean François) *Pièces de clavecin courtes et faciles*, Paris 1713
(Edition moderne, B.F. Sappey, Paris, 1975)
- DELFT (Meno Van) "Schnellen, a quintessential articulation technique in eighteenth century keyboard playing", *The Keyboard in Baroque Europe* Cambridge, 2003
- DAVID (Hans) *The Bach Reader*, New-York, 1947-1966
MENDEL (Arthur) (edition revise par Ch. Wolff, Norton, New-York, 1998)
- DOLMETSCH (Arnold) *The Interpretation of Music*, 1915, Dover
- DIRUTA (Girolamo) *Il Transilvano*, 1593 (Fac-similé Forni)
- FERRAN (Dominique) "La technique de Clavier en France entre 1650 et 1750", *Orgues Méridionales*, Toulouse 1979
- J.S. Bach, Chromatische Fantasie und fugue BWV 903*
Préface de F.K. Griepenkerl (traduction française), Tours, 2007
- FAULKNER (Quentin) *J.S. Bach's Keyboard Technique : An historical introduction*, St. Louis, 1984
- FORKEL (Johann Nicolaus) « Sur la vie, l'art et les œuvres de J.S. Bach », Leipzig, 1802
(Traduction française in G. Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, Paris 1997)
- HARTUNG (Philipp Christoph) *Musicus theoricopracticus*, 1749 (Fac-similé Peters)
- KOOPMAN (Ton) "My Lady Nevell's Book, and Old Fingerings"
The English Harpsichord Magazine, n°10, 1977, vol. 2, n°1
<http://www.harpsichord.org.uk/harpsichordmagazine.php>

| | |
|----------------------------------|--|
| LE HURAY (Peter). | <i>The Fingering of Virginal Music</i> , Stainer & Bell London, 1981 |
| LEONHARDT (Gustav) | "An Interview with Gustav Leonhardt" <i>The English Harpsichord Magazine</i> , vol.1974, n°2 http://www.harpsichord.org.uk/harpsichordmagazine.php |
| LINDLEY (Mark) BOXALL (Maria) | <i>Early keyboard fingerings, A comprehensive guide</i> Schott London, 1992 |
| LINDLEY (Mark) | "Early fingering problems and some new readings for J.S. Bach and J. Bull", <i>Early Music</i> , vol. XVII, 2/1989, Oxford |
| NIEDT (Friedrich Erhardt) | <i>Musicalische Handleitung</i> , Hamburg, I:1700/10, II:1721, III: 1717, (Fac-similé G. Olms Verlag) |
| NIVERS (Guillaume Gabriel) | Premier Livre d'orgue, Paris, 1665 (Fac-similé Fuzeau) |
| PENNA (Lorenzo) | <i>Li Primi Albori Musicali</i> , Bologne, 1672 (Fac-similé Forni) |
| QUANTZ (Johann Joachim) | <i>Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière</i> , Berlin, 1752. (Fac-similé Zurfluh) |
| RAISON (André) | <i>Premier Livre d'orgue</i> , Paris, 1688 (Fac-similé Fuzeau) |
| RAMEAU (Jean Philippe) | <i>Pièces de Clavecin</i> , Paris, 1724 (Fac-similé Fuzeau) |
| SANCTA MARIA (Thomas de) | <i>Arte de Tañer Fantasia</i> , Valladolid, 1565 (Fac-similé Minkoff) |
| SACHS (Barbara) IFE (Barry) | <i>Anthology of early keyboard methods</i> Gamut publications, Cambridge, 1981 |
| SCARLATTI (Alessandro) | "Toccata Primo" Ms. British Museum add 14244 (Edition moderne, Lindley-Boxall) |
| SOLDT (Susan van) | "The Susan Van Soldt Manuscript", Monumenta Musica Neerlandica III, <i>Dutch Keyboard Music of 16th and 17th centuries</i> . Amsterdam 1961. |
| SPEESTRA (Joel) | <i>Bach and the pedal clavichord, an organist guide</i> , Rochester, 2004 |
| SPIETH (Noëlle) | « Le Toucher du clavecin à la lecture de F. Couperin, Saint-Lambert et Rameau ». http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111 |
| TOURNAY (Jean) | <i>Notes et Propos sur le Clavicorde</i> , La Table Ronde, Paris, 2009 |
| VENEGAS DE HENESTROSA (Luis) | <i>Libro de cifra nueva</i> , Alcalá, 1557 (édition moderne: <i>La Música en la Corte de Carlos Quinto</i> , H. Anglès, 1944) |
| VOGEL (Harald) | "Keyboard playing techniques around 1600", S. Scheidt, <i>Tabulatura Nova</i> , vol. 2, Breitkopf, 1998 "Playing Techniques, in J.P. Sweelinck", <i>Oeuvres de clavier</i> , Vol. 1, Breitkopf, 2004 |

Poitiers, mars 2009 – septembre 2011